

**”QUIEN NO TIENE DE INGA  
TIENE DE MANDINGA”**

**Tanssi- ja musiikkiperinne afroperulaisen  
kulttuurin ja identiteetin rakentajana**

**Pro gradu -tutkielma**

**Annina Tuhkunen**

**Helsingin yliopisto  
Maailman kulttuurien laitos  
Latinalaisen Amerikan tutkimus/  
Kulttuurienvälisen vuorovaikutuksen maisteriohjelma**

**Maaliskuu 2012**



Tiedekunta/Osasto Humanistinen tiedekunta		Laitos Maailman kulttuurien laitos	
Tekijä Annina Tuhkunen			
Työn nimi "Quien no tiene de inga tiene de mandinga". Tanssi- ja musiikkiperinne afroperulaisen kulttuurin ja identiteetin rakentajana.			
Oppiaine Latinalaisen Amerikan tutkimus/ Kulttuurienvälisen vuorovaikutuksen maisteriohjelma			
Työn laji Pro gradu	Aika Maaliskuu 2012	Sivumäärä 122 s. + 7 liitettä	
<p><b>Tiivistelmä</b></p> <p>Tutkielmani käsittelee tanssi- ja musiikkiperinteen roolia Perun afrikkalaisperäisen väestön kulttuurin ja identiteetin rakentumisessa. Tarkastelen afroperulaista tanssia ja siihen tiiviisti liittyvää musiikkia kulttuurisina representaatioina, jotka ihmisten mielikuvissa ja käsityksissä selkeimmin edustavat afroperulaisuutta. Pohdin sitä, millainen merkitys traditioiden ylläpitämisellä ja uudistamisella on yhteisön kulttuurisen identiteetin muodostumiselle ja miten tämä on vaikuttanut syrjittyn vähemmistöön kuuluvien asemaan perulaisessa yhteiskunnassa. Tarkastelen myös ilmiön historiallista taustaa vasten, miten kulttuurien vuorovaikutuksessa syntynyt tanssi- ja musiikkiperinne on kehittynyt ja millaisena se näyttäytyy nykypäivän kontekstissa.</p> <p>Afroperulainen tanssi- ja musiikkiperinne syntyi siirtomaa-ajalla, kun eri puolilta Afrikkaa tuotujen orjien traditiot sekoittuivat keskenään ja alkoivat ottaa vaikutteita eurooppalaisten ja alkuperäiskansojen kulttuureista. Afroperulainen traditio sellaisena kuin se tänä päivänä tunnetaan, muodostui kuitenkin vasta 1950-luvulla, kun katoamassa olleita perinteitä alettiin systemaattisesti elvyttää. Tuon ajan afroperulaisilla artisteilla oli pyrkimys löytää uudelleen afrikkalaiset juurensa ja paikkansa afrikkalaisessa diasporassa, tutkimalla ja rekonstruoimalla afroperulaista kulttuuria olemassa olevista aineksista. Tanssi- ja musiikkiperinteen elvyttäminen ja tunnetuksi tekeminen vaikuttivat vahvasti mustan diasporan marginaaliin kuuluvien afroperulaisten kulttuurisen tietoisuuden heräämiseen ja identiteetin muodostumiseen.</p> <p>Tarkastelen afroperulaisen identiteetin rakentumista erityisesti Stuart Hallin ajatusten pohjalta. Hallin mukaan diasporainen identiteetti tuottaa ja uusintaa jatkuvasti itseään muutosten ja erojen kautta. Afrikkalaiseen diasporaan kuuluvia yhdistää tietynlainen fragmentoitumisen kokemus, joka voidaan saada kuvitteellisella tavalla yhtenäiseksi esittämällä Afrikka näiden hajaantuneiden kansojen äidiksi. Tämä imaginaarinen uudelleenyhdistyminen voi tapahtua esimerkiksi tanssin ja musiikin kautta. Latinalaisen Amerikan identiteettien ja kulttuurien rakentumiseen ovat vaikuttaneet kolme "läsnäoloa": afrikkalainen, eurooppalainen ja amerikkalainen. Atlantin puoleisissa kulttuureissa afrikkalaiset vaikutteet ovat läsnä selkeimmin, kun taas Andien maissa korostuu Uuden Maailman läsnäolo. Afroperulainen traditio on kaikkien kolmen kulttuurisen läsnäolon synteysi, mikä tekee siitä vaikeasti määriteltävän, mutta mielenkiintoisen ja ainutlaatuisen.</p> <p>Tutkimusaineistoni muodostuu teemahaastatteluista, jotka on toteutettu kolmen kuukauden kenttätyössä Perussa keväällä 2008. Haastattelin yhteensä 14 henkilöä, jotka toimivat afroperulaisen kulttuurin parissa joko harrastuksen tai työn puolesta. Haastattelujen lisäksi keräsin aineistoa osallistuvan havainnoinnin avulla muun muassa osallistumalla aktiivisesti tanssiryhmien toimintaan ja tapahtumiin, joissa afroperulainen tanssi ja musiikki olivat olennaisesti mukana. Empiiristä tiedonhankintaa helpotti ja täydensi vuosien kokemus afrotanssin opiskelusta ja opettamisesta.</p> <p>Tutkielmani osoittaa, että tanssi ja musiikki ovat tärkeitä afroperulaisuuden representaatioita, mutta ne samalla myös jatkuvasti tuottavat ja muokkaavat afroperulaista kulttuuria ja identiteettiä. Tanssin ja musiikin esittämisen ja vuorovaikutuksen kautta afroperulainen kulttuuri tulee näkyväksi ja olemassa olevaksi, mikä puolestaan vaikuttaa etnisen identiteetin rakentumiseen ja kulttuurisen resistanssin vahvistumiseen. Kulttuuri-identiteettiä myös muokataan toistamalla afrikkalaista läsnäoloa vahvistavia diskursseja, joita ovat esimerkiksi tanssikoreografioissa, runoudessa ja laululyriikoissa esiintyvä orjuuden tematiikka sekä keholliseen perimätietoon liittyvät stereotypit, kuten käsitykset afrotaustaisten sisäsyntyisestä rytmityksestä ja tanssitaidosta. Uutta afroperulaista identiteettiä luodaan dialogissa sekä transnationaalien afrodiasporan että ympäröivän monikulttuurisen yhteiskunnan kanssa. Se pohjaa omaan historiaansa, mutta ei pysy muuttumattomana. Sama pätee afroperulaiseen tanssi- ja musiikkiperinteeseen, joka pitää juuristaan kiinni, mutta on samalla vuorovaikutuksessa ympäröivän todellisuuden kanssa. Samalla kun omia traditioita luodaan ja rekonstruoidaan, myös kulttuurista identiteettiä rakennetaan ja muokataan yhä uudestaan.</p>			
Avainsanat Afroperulainen tanssi/ musiikki, identiteetti, representaatio, perinne, diaspora			
Säilytyspaikka Maailman kulttuurien laitos			

## SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO .....	2
2. METODIT JA KESKEISET KÄSITTEET .....	5
2.1 Tutkimusmenetelmät ja aineisto .....	5
2.2 Keskeiset käsitteet.....	13
2.2.1 Etnisyys, identiteetti ja diaspora .....	14
2.2.2 Afro-Peru – mustan diasporan marginaali .....	20
2.2.3 Tanssi ja musiikki kulttuurisina representaatioina .....	22
3. ORJUDESTA AFROPERULAISUUTEEN .....	27
3.1 Kolonialismi ja orjuuden aikakausi.....	27
3.2 Kolmen kulttuurin keitos .....	31
3.3 Afroperulaisen tradition uudelleensyntymä .....	33
4. AFROPERULAISEN KULTTUURIN REPRESENTAATIOIT .....	40
4.1 Tanssi .....	40
4.1.1 Tanssien liikekieli ja symboliikka .....	40
4.1.2 Tyylilajit ja tanssit .....	41
4.2 Musiikki.....	46
4.2.1 Soittimet .....	46
4.2.2 Música criolla, música afroperuana vai Música de la Costa? .....	48
4.3 Muut kulttuuriset representaatiot .....	52
4.3.1 Décima-runous.....	52
4.3.2 Uskonto .....	54
5. STEREOTYPIOITA JA KUVIA MENNEISYYDESTÄ .....	57
5.1 Etnosentrismiä ja eksotiikkaa.....	57
5.2 Rytmii veressä .....	65
5.3 Juuret ja menneisyyden romantisointi .....	70
6. AFROPERULAISSUUS 2000-LUVULLA.....	78
6.1 Kaksi kenttää, kaksi eri todellisuutta: Lima ja Lambayeque.....	78
<i>Zaña ja Despertar</i> .....	80
<i>Capote ja Afrodec</i> .....	81
6.2 Kulttuurinen vuorovaikutus ja fuusio traditioiden säilymisen elinehtona .....	84
6.3 Rasismia pinnalla ja pinnan alla.....	88
6.4 Taide yhteiskunnallisen muutoksen ja identiteetin rakentamisen välineenä .....	96
7. PÄÄTELMÄ .....	104
LÄHDELUETTELO .....	113

## LIITTEET

1. Teemahaastattelurunko
2. Haastateltavien esittely
3. Afroperulainen väestö alueittain
4. Nettilinkit
5. Décima-runoja ja laulujen sanoja
6. Kuvat
7. Sanasto

## 1. JOHDANTO

Perussa tunnetaan sanonta, joka muistuttaa maan väestön etnisestä sekoittumisesta ja kulttuurisesta vuorovaikutuksesta. ”Quien no tiene de inga tiene de mandinga” tarkoittaa, että lähes jokaisessa perulaisessa on joko intiaani-, *inga* (inca) tai afrikkalaista *mandinga*<sup>1</sup> -verta. (De la Cadena 2001, 5.) Monen mielessä Peru näyttäytyy ennen kaikkea Andien kulttuurina, jonka perinteitä edustavat muinaisten inkojen jälkeläisten värikkäät tanssit, rituaalit, musiikki sekä mystinen Machu Picchu. Turismin luoma Perun ”virallinen” imago jättää vähälle huomiolle tämän kulttuurisen mosaiikin muut etniset ryhmät ja kulttuurit. Harvalle ehkä tulee ensimmäisenä mieleen, että maassa, jossa ennen sijaitsi mahtava inkavaltakunta, voisi olla myös Afrikasta peräisin olevaa väestöä. Afroperulaiset, siirtomaa-aikana uudelle mantereelle kuljetettujen ja orjuutettujen ihmisten jälkeläiset, muodostavat yhden Perun lukuisista etnisistä vähemmistöistä.

Tässä tutkielmassa tarkastelen afroperulaista tanssi- ja musiikkiperinnettä kulttuurin ja etnisen identiteetin rakentajana. Tanssi ja musiikki kulttuurisina representaatioina edustavat selkeästi afroperulaisuutta ja toimivat tärkeinä ilmaisuväylinä tämän etnisen vähemmistön jäsenille. Kysynkin, millainen merkitys traditioiden ylläpitämisellä ja uudistamisella on yhteisön kulttuurisen identiteetin muodostumiselle ja miten se on vaikuttanut syrjittyyntä vähemmistöön kuuluvien asemaan perulaisessa yhteiskunnassa.

Afrikkalaisten orjien, eurooppalaisten ja Amerikan alkuperäisväestön kulttuurien sekoittuminen loi monia uusia tanssi- ja musiikkityylejä Latinalaisen Amerikan maissa. Myös afroperulaisen kulttuurin juuret ovat siirtomaa-ajan orjuudessa, millä näyttäisi olevan eräänlainen symbolinen merkitys vähemmistön asemaan vielä tänäkin päivänä. Laulut kertovat usein orjuudessa elämisen kurjuudesta ja vapauden kaipuusta. Samat aiheet toistuvat myös tanssikoreografioissa, joissa rytmit ja liikekieli vaihtelevat surumielisestä nostalgiasta iloihin ja riehakkaisiin tunnelmiin. Yhteinen kohtalo ja historia ovat luoneet diasporassa

---

<sup>1</sup> Mandingat (myös mandinka, mandingo tai malinké) ovat Länsi Afrikassa asuva etninen ryhmä, joiden jäsenten sanotaan periytyvän muinaisen Malin kuningaskunnan asukkaista. Suurin osa mandinkoista elää useiden Saharan eteläpuolisten maiden, kuten nykyisten Guinean, Gambian, Senegalin, Malin, Norsunluurannikon, Sierra Leonen ja Burkina Fason alueilla. Monet Latinalaiseen Amerikkaan orjiksi viedyistä ihmisistä olivat juuri näiltä alueilta kotoisin, joten heidän jälkeläisissään virtaa mandinka-verta. (Malinke 2012.)

rikkaan tanssi- ja musiikkiperinteen, jolla on merkittävä rooli Perun mustan vähemmistön ilmaisukanavana sekä kulttuuri-identiteettiä rakentavana ja vahvistavana tekijänä.

Törmäsin ensi kertaa afroperulaisiin tansseihin ja musiikkiin ollessani yliopistovaihdossa Chilessä syksyllä 2005. Osallistuin Perun kansallispäivän juhlaan, jossa esiintyi afroperulainen tanssi- ja musiikkikokoonpano *Sentimiento Negro*. Vaikutuin ryhmän esityksestä ja halusin tietää afroperulaisesta musiikista ja tansseista lisää. Onnellisten yhteensattumien kautta päädyin lopulta kyseiseen ryhmään kuuluvan perulaisen tanssijan ja tanssinopettajan oppilaaksi. Opettajani oli kotoisin Chinchasta, afroperulaisen kulttuurin syntysijoilta, ja hän oli nuorempana toiminut Perussa hyvin tunnetun *Perú Negro* -tanssiryhmän tanssijana. Tämän kokemuksen ja opettajani kanssa käytyjen keskustelujen myötä minulla heräsi myöhemmin kiinnostus tutkia aihetta lähemmin nimenomaan kulttuurintutkimuksen näkökulmasta, painottaen tanssin merkityksiä etnisen vähemmistön jäsenille.

Olen itse useita vuosia opiskellut ja opettanut länsiafrikkalaisia tansseja, joten aihe on minulle henkilökohtaisesti hyvin läheinen. Tutustuttuani afroperulaisiin ja muihin afrolatinalaisamerikkalaisiin tansseihin minua alkoivat yhä enemmän kiinnostaa näiden Uudessa Maailmassa syntyneiden tanssien syntyhistoria ja yhteydet afrikkalaisiin tansseihin. Afroperulainen tanssiperinne on syntynyt täysin eri lähtökohdista kuin länsiafrikkalainen traditio, jolla on vahvat juuret ja katkeamaton historiallinen jatkumo. Afroperulaisten perinteiden harjoittajille juuret puolestaan perustuvat hyvin pitkälti romantisoituihin kuvitelmiin ”Äiti Afrikasta”, esi-isien kaukaisesta kotipaikasta. Nykyisin olemassa oleva tanssi- ja musiikkiperinne on koottu niistä afrikkalaisen kulttuurin rippeistä, jotka juuriltaan kiskotut ihmiset toivat mukanaan ja jotka vuosisatojen aikana onnistuttiin säilyttämään. Afrikkalaiset piirteet ovat Perussa sulautuneet sekä eurooppalaisiin että intiaanikulttuureihin, mikä tekee afroperulaisesta kulttuurista erityisen.

Peru on etnisesti ja kulttuurisesti hyvin heterogeeninen maa. Nopean mestisaation tuloksena eurooppalaisten, afrikkalaisten ja intiaanien kulttuurit alkoivat sekoittua ja omaksua vaikutteita toisiltaan jo hyvin varhaisessa vaiheessa, ja tänä päivänä on hyvin vaikeaa erotella toisistaan eri etnisten ryhmien perinteitä ja kulttuurisia piirteitä. Perulaisessa kulttuurissa on lukuisia afrikkalaisvaikutteita, joiden alkuperää ei ole haluttu tunnustaa tai ei yksinkertaisesti

tunneta. Eniten afrikkalaisuus näkyy musiikissa, tansseissa sekä uskonnollisuudessa, mutta myös perulaisten lähes pyhänä asiana pitämiin ruokaperinteisiin ovat afroperulaiset naiset aikoinaan lyöneet oman leimansa.

Erityisesti juuri tanssilla ja musiikilla on ollut suuri merkitys afroperulaisuuden tunnustamisessa ja arvostuksen nousussa. 1950-luvulla alkanut voimakas afroperulaisten perinteiden tutkimis- ja elvytysbuumi toi osittain jo unohdetun afroperulaisen musiikin ja tanssit kaiken kansan tietoon, kun tietyissä taiteilijapiireissä alettiin kiinnostua mustista juurista globaalin trendin innoittamana. Tanssi- ja musiikkiperinteitä pyrittiin herättämään henkiin tutkimalla vielä olemassa olevia traditioita, mutta uudelleensynnyttämisprosessissa luotiin myös kuviteltuja siteitä esi-isien Afrikkaan. Tuon ajan afroperulaisilla artisteilla oli pyrkimys löytää uudelleen afrikkalaiset juurensa ja paikkansa afrikkalaisessa diasporassa, tutkimalla, uudelleen luomalla ja rekonstruoimalla afroperulaista kulttuuria olemassa olevista aineksista.

Nykyään Perussa tunnustetaan afroperulaisen kulttuurin etenkin turismille hyödyllinen folkloristinen arvo ja sitä markkinoidaan mielellään osana perulaista kulttuuria. Maan afroperuaiselelle väestölle taas tanssilla ja musiikilla tuntuu olevan syvempiä, etnisen identiteetin kannalta tärkeitä merkityksiä. Omista perinteistä ollaan hyvin ylpeitä ja niiden harjoittamista ja opettamista nuoremmille sukupolville pidetään edellytyksenä afroperulaisen kulttuurin säilymiselle. Arviolta noin kymmenesosa perulaisista kuuluu afrikkalaisten jälkeläisiin (mm. EFE 2009.). Suurin osa afroperulaisesta väestöstä asuu Limassa sekä Perun etelärannikolla Ican, Cañeten ja Chinchán alueilla, mutta myös pohjoisessa muun muassa Lambayequen ja Piuran maakunnissa on afrikkalaisperäisiä väestökeskittymiä (ks. *Afroperulainen väestö alueittain*, liite 3). Afroperulaiseen musiikkiin ja tanssiin liittyvä etenkin kaupallinen kulttuuritoiminta on keskittynyt nykyään kuitenkin pääkaupunkiin Limaan, jonka taide- ja kulttuurielämässä afroperulainen kulttuuri elää ja etsii uusia muotojaan.

Afroperulainen tanssi ei ole kovinkaan tunnettua maailmalla, eikä aihetta ole vielä paljon tutkittu. Afroperulaista musiikkia puolestaan tunnetaan jo hieman paremmin ja siihen liittyviä tutkimuksia löytyy jonkin verran etnomusikologian ja antropologian alalta. Näiden yhteydessä on yleensä mainintoja myös tanssista. Muun muassa etnomusikologi Mario Rey (2004) on tutkinut Miamin afroperulaisten siirtolaisten identiteetin rakentumista monikulttuurisessa

kontekstissa. Reyn mukaan musiikki toimii afroperulaisilla tärkeänä kulttuurisena symbolina ja identiteettineuvottelun välineenä ympäristössä, jossa kuubalaisen musiikin vaikutus on erityisen vahva. Heidi Feldman (2006) puolestaan on tutkinut afroperulaisen tanssi- ja musiikkiperinteen uudelleenelvyttämisprosessia 1950-luvulta tähän päivään. Hän on tarkastellut ansiokkaasti sitä, kuinka tämän afrikkalaisen diasporan marginaalissa eläneen väestön traditiot ”pelastettiin” katoamiselta ja ”löydettiin” uudestaan.

YK omisti vuoden 2011 afrikkalaista alkuperää oleville ihmisille. YK:n yleiskokouksen joulukuussa 2009 hyväksymässä julistuksessa sitoudutaan vahvistamaan kansallisten, paikallisten ja kansainvälisten tahojen yhteistyötä afrikkalaistaustaisten ja afrikkalaisessa diasporassa elävien ihmisten oikeuksien edistämiseksi. Julistuksen tarkoituksena on kiinnittää huomiota näiden ihmisten kohtaamiin taloudellisiin, poliittisiin, kulttuurisiin ja sosiaalisiin epäkohtiin, sekä tunnustaa heidän monimuotoiset perinteensä ja kulttuurinsa. (OEI 2012.) Perussa afrotaustaisten aseman parantumisesta on jo merkkejä. Kansainvälisesti menestynyt afroperulainen laulaja ja lauluntekijä Susana Baca valittiin heinäkuussa 2011 maan kulttuuriministeriksi, mikä tuskin olisi ollut mahdollista vielä parisenkymmentä vuotta sitten (Uusitorppa 2011). Aikaisemmin mustia ei ole totuttu näkemään yhteiskunnallisesti merkittävässä asemassa vaan ennemminkin taiteilijan ja viihdyttäjän roolissa. Toisaalta musiikki ja tanssi ovat olleet hyvin konkreettisia tapoja tuoda mustaa kulttuuria tunnetuksi ja saada sille arvostusta Perussa.

## **2. METODIT JA KESKEISET KÄSITTEET**

### **2.1 Tutkimusmenetelmät ja aineisto**

Tässä tutkielmassa tarkastelen afroperulaista tanssia ja siihen tiiviisti liittyvää musiikkia kulttuurisina representaatioina, jotka ihmisten mielikuvissa ja käsityksissä selkeimmin edustavat afroperulaisuutta. Pyrin vastaamaan kysymykseen, millä tavoin tanssi- ja musiikkiperinne rakentaa Perun afrikkalaisperäisen väestön etnistä identiteettiä. Sen sijaan, että tarkastelisin tanssia ja musiikkia yksittäisinä ilmiöinä pohdin sitä, mitä nämä ilmiöt merkitsevät ihmisille, ja millainen rooli niillä on ollut kulttuurisen identiteetin muodostumisessa. Tarkastelen myös ilmiön historiallista taustaa vasten, miten erilaisten kulttuurien vuorovaikutuksessa syntynyt tanssi- ja musiikkiperinne on kehittynyt ja millaisena se näyttäytyy nykypäivän kontekstissa.

Tutkimusmetodini perustuvat laadulliseen tutkimukseen ja etnografisiin menetelmiin. Laadullisen tutkimuksen lähtökohtana on pyrkimys tarkastella tutkittavaa aihetta mahdollisimman kokonaisvaltaisesti, ei keskittyen yksittäisiin ilmiöihin vaan ennemminkin niiden välisiin suhteisiin. Etnografia on yksi laadullisen tutkimuksen lähestymistapa, joka antaa mahdollisuuden tarkastella tutkimuskohdetta kokonaisvaltaisesti. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 1997, 152–157.) Erityisesti antropologiassa korostetaan etnografisen tutkimuksen ja kenttätöön tärkeyttä: kauan kestävän kenttätöön aikana pyritään saavuttamaan mahdollisimman syvä ymmärrys tutkimuskohteesta ja siihen liittyvistä ilmiöistä. (Eriksen 2004, 43.) Kenttätöön vaatimuksena on, että tutkija pyrkii osallistumaan paikalliseen elämään mahdollisimman paljon. Aineiston keräämiseen on erilaisia menetelmiä, mutta useimmat tutkijat päätyvät yhdistämään kontrolloituja tutkimusmenetelmiä ja vapaamuotoista osallistuvaa havainnointia. Osallistuvaa havainnointia voidaan pitää kenttätöön perustana, sillä sen tarkoituksena on päästä mahdollisimman hyvin sisään tutkittavien sosiaaliseen ja kulttuuriseen kenttään. (Eriksen 2004, 45.)

Kuten myös tässä tutkielmassa, tutkija on aina osa tutkimusprosessia. Hän muun muassa valitsee tietyt käsitteet ja aineistonkeruumenetelmät, sekä tavat tulkita, analysoida ja raportoida tuloksia. (Hirsjärvi & Hurme, 2008, 18.) Tutkijan subjektiiviset näkemykset, tausta ja arvomaailma siis väistämättä vaikuttavat tutkimuksen tekemiseen, joten täydellistä objektiivisuutta ei ole koskaan mahdollista saavuttaa. (Hirsjärvi et al. 1997, 152–157.) Tutkimuksen tekemisessä on otettava huomioon myös kontekstuaaliset tekijät kuten historia ja kulttuuri. Tietyt asiat voivat olla universaaleja, mutta kaikkialla päteviä lakeja on mahdotonta saavuttaa. Tutkittavaa ilmiötä tulisi tarkastella aina kontekstiinsa peilaten, sillä todellisuus on keskenään hyvin erilaisten ihmisten ja kulttuurien konstruoimaa. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 19.)

Tätä tutkielmaa varten olen soveltanut antropologisen kenttätöön ja etnografisen tutkimuksen menetelmiä. Perussa toteuttamani kenttäjakso oli suhteellisen lyhyt (kolme kuukautta) eikä täyttäisi antropologisen kenttätutkimuksen vaatimuksia. Toisaalta Latinalaisessa Amerikassa aiemmin oleskelleena osasin jo espanjan kielen ja muutenkin kulttuuriin sopeutuminen oli suhteellisen vaivatonta. Tanssijana ja tanssinopettajana myös tutkimuskonteksti oli minulle tuttu, mikä omalta osaltaan auttoi ihmisiin tutustumista ja yhteisöihin sisälle pääsemistä. Tanssi paitsi avasi ovia, myös toimi vaihdon välineenä. Aineistonkeruu oli usein tiedon ja



kokemusten jakamista minun ja informanttien välillä: haastattelujen ja havainnoimisen ohella esimerkiksi osallistuin tanssiryhmien harjoituksiin ja jaoin myös omaa osaamistani pitämällä vastavuoroisesti tanssityöpajoja tanssijoille. Yhteiset intressit tekivät kanssakäymisestä hyvin luontevaa, ja ihmisten lähelle oli näin helpompi päästä.

Tanssintutkija Petri Hoppu (2003, 22) pitää tanssin kuvaamisen ja analysoimisen vaikeutta osasyynä siihen, ettei tanssia ole katsottu tutkimisen arvoiseksi länsimaaisessa tiedeyhteisössä, jossa arvostetaan sanallisuutta ja analysointia kokemisen ja tekemisen sijaan. Tanssissa tutkijan omakohtainen tanssiminen on usein osa tutkimusta, sillä kehon kautta välittyvä tieto on erittäin olennaista kohteen ymmärtämisen kannalta. Kenttätyötä aloittaessani tarkoitukseni oli keskittyä tanssien tutkimiseen, joten pidin tärkeänä, että osallistuin tutkittavien elämään nimenomaan tanssimalla. Vaikka lopulta päädyinkin tarkastelemaan aihetta hieman laajemmin kuin tanssintutkimuksen näkökulmasta – pureutuen tanssi- ja musiikkiperinteen rooliin diasporisen kulttuuri-identiteetin muodostumisessa – oli kokemus silti hyödyllinen ja antoi syvemmän ymmärryksen tutkimusaiheesta, kuin jos olisin toiminut pelkästään ulkopuolisena havainnoitsijana. Oma tanssitaustani myös auttoi verkostoitumisessa, sillä tanssin kautta oli helppo solmia sosiaalisia suhteita. Tutkija Elina Paukkunen (2005) on pohtinut etnografisen tanssintutkimuksen näkökulmasta mahdollisuutta ajatella tutkija osaksi kenttäänsä. Hän ehdottaa tanssimalla hankitun hiljaisen tiedon rinnasteiseksi haastattelujen ja muun konkreettisemmän aineiston kanssa, ja esittää tutkijan omien kokemusten tarkastelun yhdeksi tiedonlähteeksi, onhan tutkija osa kenttäänsä – sosiaalista verkostoa, jolta hän etsii tietoa. Paukkusen mukaan oman kehon kautta tutuksi tullutta tanssiperinnettä on myös vaikea nähdä ”eksoottisena toisena” ja näin tutkijan on helpompi irrottautua stereotyyppisestä tavasta tarkastella vierasta kulttuuria. Tanssiantropologi Yvonne Daniel peräänkuuluttaa kehollisen tiedon tunnustamisen tärkeyttä erityisesti afroamerikkalaisten tanssien ja kulttuurien tutkimisessa. Hänen mielestään kehollinen, tanssimalla omaksuttu tieto antaa paremmat valmiudet ymmärtää syvemmin myös sosiaalisia suhteita ja kulttuurisia yhteyksiä. (Daniel 2001, 357.)

Myös nicaragualaista May Pole -tanssirituaalia tutkinut Maarit Ylönen pohtii tutkijan ruumiillisuutta artikkelissaan *Reflektiivinen ruumis, tanssin rajapintoja* (2003). Hänen tutkimuksensa pyrkii tuottamaan tietoa siitä, kuinka tutkijan ruumis toimii tiedonhankinnan instrumenttina ja miten tanssimalla voi saada sellaista ymmärrystä, joka täydentää

verbaalisesti saatua informaatiota. Tutkimuksen tekemisessä Ylönen painottaa kokemuksellista vuorovaikutussuhdetta ja itsen käyttämistä kuuntelevana, reflektiivisenä ja tulkintoja tekevänä ihmisenä. Yhtenä tärkeimmistä tiedon kanavista hän mainitsee *kinesteettisen empatian*, joka tarkoittaa tunnetta ihmisen liikkeestä mahdollisuutena päästä kokemuksellisesti sisään tanssiin sekä katsojan että esittäjän roolissa. (Ylönen 2003, 53–85; ks. myös Ylönen 2004.) Myös itse koen, että aito kehollinen vuorovaikutus ja läsnäolo ovat tuottaneet kokemuksellista hiljaista tietoa, jota on ehkä vaikea tieteellisesti todentaa, mutta joka on selkeästi syventänyt ymmärrystä tutkimusaiheesta. Varsinaisessa tanssintutkimuksessa tutkijan kehollisuus on tietenkin isommassa roolissa, hieman näkökulmasta riippuen. Omassa työssäni puolestaan kehon käyttö tutkimusvälineenä ei ole yhtä merkittävää, sillä en keskity analysoimaan liikettä vaan tutkittavien henkilökohtaisia kokemuksia.

Tanssin ymmärtäminen vaatii aina myös kulttuurisen kontekstin ymmärtämistä. Petri Hopun mielestä kulttuurin lähtökohtana on ihmisen ruumiillisuus, ja tanssi on osa tätä ruumiillisuutta sekä yhteiskunnallista todellisuutta. Toisaalta tanssi on vahvasti yksilöllistä kokemista, joten sitä ei voi ymmärtää pelkästään viittaamalla sen sosiaaliseen ja kulttuuriseen yhteyteen. (Hoppu 2003, 19–20.) Sosiaalianthropologi Edward Evans-Pritchardin mukaan tanssit heijastavat yhteisön rakennetta, historiaa, normeja, arvoja ja uskomuksia. Vaikka kulttuurisidonnaisuutta edelleen painotetaan tanssintutkimuksessa ja yleisesti kulttuurintutkimuksessa, on nykytutkimus kuitenkin siirtynyt konstruktionistisempaan ja prosessuaalisempaan kulttuurikäsitkseen, jonka mukaan kulttuurin nähdään muotoutuvan jatkuvasti ilmaisuissaan, eivätkä tanssi tai muut kulttuuriset ilmaukset ole vain osa ennalta olevaa, pysyvää kulttuurirakennetta. Tanssi itsessään on kulttuurinen representaatio, mutta sen tulkitsemiseksi tarvitaan välitaso, jolla tanssi asettuu tulkinnan konteksteihin. Tutkija Helena Saarikoski kutsuu tätä välitasoa tanssikulttuuriksi. Tanssit nähdään osana kulttuuria, jota voidaan etnografisin menetelmin tutkia sekä omien näkemysten ja kokemusten mukaan tulkita. (Saarikoski 2003, 11–12.) Tässä tutkimuksessa afroperulainen tanssi ja musiikki nähdään sekä kulttuurin tuotteina että kulttuuria tuottavina ilmiöinä. Afroperulaisia tansseja ja musiikkia ei voi ymmärtää tuntematta niiden historiallista ja kulttuurista kontekstia, eikä vastaavasti afroperulaista kulttuuria ja etnistä identiteettiä mielestäni voi tarkastella huomioimatta siihen olennaisena osana kuuluvaa tanssi- ja musiikkiperinnettä.

Pääasiallinen aineistoni muodostuu teemahaastatteluista, jotka on toteutettu Perussa keväällä 2008. Haastattelin yhteensä 14 henkilöä (8 miestä ja 6 naista), jotka toimivat afroperulaisen kulttuurin parissa joko harrastuksen tai työn puolesta. Yksi haastatteluista alkoi yksilöhaastatteluna, mutta kahden muun paikalla olleen henkilön osallistuttua aktiivisesti keskusteluun tilanne muuttui ryhmähaastatteluksi. Haastateltavien joukossa on tanssijoita, muusikoita, taiteilijoita ja järjestöaktiiveja sekä Limasta että Chiclayon kaupungin lähikylistä Lambayequen alueelta Pohjois-Perusta. Olen haastatellut myös kolmea asiantuntijaa: kahta akateemista tutkijaa sekä yhtä aiheeseen erikoistunutta muusikkoa ja kirjailijaa. Teemahaastattelujen lisäksi keräsin aineistoa osallistuvan havainnoinnin avulla muun muassa osallistumalla tanssiryhmien toimintaan ja monenlaisiin tapahtumiin, joissa afroperulainen tanssi ja musiikki olivat olennaisesti mukana. Havainnoistani ja kokemuksistani pidin kenttäpäiväkirjaa, johon myös kirjasin haastattelujen ulkopuolella käytyjä keskusteluja. Kaikki haastattelut on nauhoitettu ja purettu tekstimuotoon. Haastateltavien nimet on muutettu, lukuun ottamatta asiantuntijoita, jotka esiintyvät omalla nimellään (ks. *Haastateltavien esittely*, liite 2). Luis Rocca Torresin ja Chalena Vásquez Rodríguezin haastattelut on nauhoitettu ja litteroitu. Rafael Santa Cruzin kanssa käytyjä useita keskusteluja puolestaan ei ole nauhoitettu, mutta ne on kirjattu ylös kenttäpäiväkirjaan. Valokuvia en ole sen tarkemmin analysoinut, vaan niiden tarkoituksena on havainnollistaa ja elävöittää tutkimustani. Koska kaikki ottamani kuvat eivät olleet tarpeeksi hyvälaatuisia, jouduin täydentämään havaintoaineistoa etsimällä kuvia myös verkosta.

Kenttätutkimus tapahtui kahdessa eri jaksossa. Aloitin aineiston keruun Perun pohjoisosasta, Lambayequen maakunnasta tammikuussa 2008. Ennen Perun kenttämatkan olin työskennellyt kolme kuukautta Argentiinassa cordobalaisen yhteisöteatterikollektiivi *Teatro del Ritmon* parissa ja olin yhtenä sen jäsenenä mukana järjestämässä poikkitaiteellista lasten ja nuorten leiriä Puerto Etenissä Perun pohjoisrannikolla. Työpajojen ja muiden aktiviteettien lisäksi vierailimme läheisissä Zañan ja Capoten kylissä, joihin Lambayequen alueen afroperulainen väestö on keskittynyt (ks. *Afroperulainen väestö alueittain*, liite 3). Pääsimme muun muassa tutustumaan paikallisten tanssiryhmien toimintaan, mitä kautta loin ensimmäiset haastattelukontaktini. En ollut suunnitellut tekeväni kenttätutkimusta pohjoisessa, mutta lupaavien ja kiinnostavien kontaktien ilmaantuminen sai minut jäämään alueelle lopulta yli kuukaudeksi. Tuona aikana haastattelin Zañassa ja Capotessa toimivien tanssiryhmien jäseniä sekä muita afroperulaisen kulttuurin parissa toimivia henkilöitä. Osallistuin myös

tanssiryhmien harjoituksiin (ks. *kuvat 1–5*, liite 6) sekä havainnoimalla että tanssimalla itse. Lisäksi pääsin seuraamaan ryhmien esityksiä, muun muassa vähemmistöjen kulttuuria, oikeuksia ja tasa-arvoa edistävän CEDET (*Centro de Desarrollo Étnico*) -järjestön järjestämässä rasmin vastaisessa tapahtumassa Zañassa. Vierailin myös paikallisessa afroperulaista kulttuuria ja historiaa esittelevässä museossa. (Ks. *Nettilinkit*, liite 4 ja *kuvat 6–8*, liite 6.) Vietin aikaa tanssiryhmäläisten ja heidän perheidensä kanssa keskustellen ja havainnoiden paikallisten elämää.

Lambayequesta tarkoitukseni oli jatkaa pääkaupunkiin Limaan ja edelleen etelämmäksi Chinchaan, jonne on keskittynyt paljon afroväestöä, ja jota monet pitävät afroperulaisten kulttuurin kehtona. Vuonna 2007 Perussa oli kuitenkin sattunut voimakas maanjäristys, joka oli tehnyt pahimmat tuhonsa Piscon, Ican ja Chinchin maakunnissa. Chinchassa jälleenrakennus oli siis parhaillaan käynnissä ja ihmisillä oli monenlaisia puutteita ja huolenaiheita, mistä johtuen en kokenut haastattelujen ja tutkimuksen toteuttamisen olevan soveliaista kyseisellä alueella. Päätin siis jäädä Limaan työskentelemään loppuajaksi ja etsiä puuttuvat haastateltavat sieltä. Tämä osoittautui hieman haasteelliseksi, sillä en aluksi tuntenut kaupungista juuri ketään. Onnistuin kuitenkin sopimaan tapaamisia joidenkin kenttätutkimuksen kannalta oleellisten henkilöiden kanssa, mitä kautta tutkimukseni pääsi uudelleen käyntiin. Päädyin muun muassa opiskelemaan *cajonin*, perinteisen laatikkorummun (ks. *kuvat 4, 5 ja 28*, liite 6), soittoa Rafael Santa Cruzin johdolla. Hänen kauttaan löytyivät lähes kaikki loput informanttini ja opettajani Limassa. Ennen Perun kenttäjaksoa olin jonkin verran opiskellut afroperulaisia tansseja ja cajonin soittoa Argentiinassa ja Chilessä asuessani, mutta halusin perehtyä näihin enemmän Perussa. Sen lisäksi, että minulle tarjoutui mahdollisuus oppia tansseja ja rytmejä niiden omassa kulttuurisessa ympäristössään, sain opettajieni kautta runsaasti tietoa ja kontakteja, joita pystyin hyödyntämään työssäni.

Tutkimani aiheen moniulotteisuus alkoi hahmottua minulle vasta kenttätutkimuksen edetessä, kun haastatteluista alkoi nousta hyvin erilaisia näkökulmia aiheeseen. Tämä teki tutkimuksesta sekä kiinnostavaa että haasteellista. Aineistosta löytyi monta ääntä, ja punaisen langan paikantaminen oli välillä vaikeaa. Vaikka aineisto voisi olla laajempikin, tekevät haastateltavien erilaiset taustat ja kokemukset siitä kuitenkin monipuolisen ja riittävän tätä tutkielmaa varten. Kaiken kaikkiaan aineistoa kertyi runsaasti – sekä haastatteluaineistoa, kuva- ja videomateriaalia että niin sanottua hiljaista tietoa. Monet havainnot ja kokemukset

ovat vain omassa mielessäni ja kehossani, ja tiettyjä asioita pidän jo niin itsestään selvinä, että en pysty varmuudella sanomaan, mistä tai keneltä olen tiedon saanut. Osa aineistostani on siis alkanut jo elää omaa elämäänsä ja olenkin joutunut pohtimaan, kuinka voin hyödyntää kaikkia muistikuvia ja kokemuksellista tietoa tutkimuksessani. Käytännössä tutkimukseni alkoi jo kauan ennen varsinaista kenttätömatkaani Peruun, sillä aihe on hautunut mielessäni siitä lähtien, kun ensi kertaa törmäsin afroperulaisiin tansseihin ja kiinnostuin niistä. Lisäksi olen vuosia kestäneen tanssiharrastuksen, tanssien tutkimisen ja opetustyön myötä saanut tärkeää taustatietoa ja mainitsemaani hiljaista tietoa, joka omalta osaltaan on auttanut saavuttamaan syvemmän ymmärryksen tutkittavasta aiheesta.

Kuten edellä totesin, ensi kosketukseni afroperulaiseen tanssiin ja musiikkiin tapahtui Chilessä jo vuonna 2005. Kun myöhemmin sain idean ryhtyä tutkimaan ilmiötä tarkemmin, oli tietoa tuolloin saatavilla hyvin niukasti. Suomesta löytyi kirjallisuutta afrokaribialaisista tansseista ja musiikista, mutta afroperulaisesta kulttuurista ei lainkaan. Tietoni ja käsitykseni perustuivat siis pitkälti keskusteluihin, joita olin käynyt Chilessä tanssinopettajani kanssa. Tilanteesta kertoo jotain se, että yrittäessäni löytää aiheesta tietoa internetistä, hakukone kysyi minulta: “tarkoititko *afroperuukki*”. Viime vuosien aikana tilanne on muuttunut täysin: nykyisin verkosta löytyy runsaasti tietoa ja videomateriaalia afroperulaisista tansseista ja musiikista. Tutkimuksia tai muuta kirjallisuutta puolestaan ei aiheesta Suomessa ole saatavissa, minkä vuoksi suurimman osan tutkielmassa käytetystä kirjallisuudesta olen hankkinut kenttätömatkalta.

Kun syksyllä 2007 lähdin työharjoitteluun Argentiinaan ja etsin tietoa afrotanssista Córdoban seudulla, eksyin sattumalta alueella toimivan yhteisöteatteri Teatro del Ritmon nettisivuille. Kävi ilmi, että ryhmän perustaja, taiteilija Marco Esqueche oli kotoisin Perusta ja ammentaa taiteellisessa ja pedagogisessa työssään afroperulaisesta kulttuurista, johon hän itsekin etniseltä taustaltaan kuuluu. Otin Esquecheen yhteyttä, ja päädyin lopulta työskentelemään hänen kanssaan. Tämän kokemuksen myötä sain runsaasti uutta tietoa perulaisesta kulttuurista ja afroperulaisuudesta, sen henkilökohtaisesti sekä hyvässä että pahassa kokeneen henkilön näkökulmasta. Marco Esqueche on elänyt nuoruutensa yhdellä Liman köyhimmistä alueista, La Balanzan slummissa Comasin esikaupunkialueella. Omien sanojensa mukaan äärimmäistä köyhyyttä, väkivaltaa ja rasismia koettuaan nuorukaisen pelastus löytyi esittävästä taiteesta. Hän onkin teini-ikäisestä asti omistanut elämänsä afroperulaisen kulttuurin tutkimiselle ja

opettamiselle, sekä taistelulle rasismia vastaan taiteen keinoin. (Ks. Teatro del Ritmo, *Nettilinkit*, liite 4; Vadillo 2012.) Myös Esquechen kanssa käydyt keskustelut, sekä hänen työskentelyään seuraamalla ja Teatro del Ritmon toimintaan osallistumalla tekemäni havainnot ja oivallukset pyrin hyödyntämään työssäni.

Aloittaessani aineistonkeruuta Perussa pohjatietoni tutkimastani aiheesta olivat suhteellisen vähäiset siitäkin huolimatta, että olin tutustunut afroperulaisen kulttuuriin edellä mainittujen henkilöiden ja tahojen kautta. Tämän olen huomannut jälkeenpäin käydessäni läpi ensimmäisiä toteuttamiani haastatteluja. Puutteellisten pohjatietojeni vuoksi en ole osannut vielä tehdä relevantteja kysymyksiä, ja tietyt virheelliset ennakkokäsitykseni saivat minut kysymään ehkä turhiakin kysymyksiä, joiden avulla ei ehkä lopulliseen tutkimuskysymykseeni saanut vastausta. Toisaalta käyttämäni teemahaastattelutekniikka ja ”turhat” kysymykset mahdollistivat sen, että keskustelu oli rikasta ja materiaalia kertyi runsaasti. Kokemattomuuteni tosin näkyy siinä, että en ole haastattelutilanteessa valitettavasti huomannut heti tarttua kaikkiin kiinnostaviin vastauksiin pyytääkseni niihin tarkennuksia. Käytin teemahaastattelurunkoa (ks. liite 1) apuna haastatteluissa, kuitenkin tarvittaessa soveltaen kysymyksiä kunkin informantin kohdalla. Tavoitteenani oli luoda mahdollisimman luonteva keskustelutilanne ja antaa haastateltaville mahdollisuus vapaaseen assosiointiin.

Aineistosta ongelmallisen tekee sen heterogeenisuus, mikä on otettava huomioon sitä analysoitaessa. Ensinnäkin, tein haastatteluja kahdessa hyvin erilaisessa ympäristössä. Haastateltavista suurin osa – kahdeksan henkilöä – asuu ja on kotoisin maaseutukunnista. Loput haastateltavat ovat Limassa asuvia afroperulaisen musiikin ja tanssin ammattilaisia sekä tutkijoita. Erottavia tekijöitä on siis asuinpaikan lisäksi koulutustausta, joka pääkaupunkilaisilla on korkeampi maaseutuun verrattuna. Tämä näkyy myös vastauksissa muun muassa erilaisina käsityksinä historiallisista faktoista sekä tavoissa analysoida ja yhdistellä asioita. Tutkimuksen tekemistä vaikeutti huomattavasti myös se, että haastatteluista saamani tieto oli kovin ristiriitaista, osittain edellä mainituista syistä. Tämäkin seikka oli kuitenkin tärkeä havainto tulosten kannalta.

Kaikki laadulliset tutkimukset ovat tapaustutkimuksia, niin myös tämä tutkielma. Aiheen henkilökohtaisuus vaikutti siihen, kuinka tarkastelin ja analysoin tutkittavaa ilmiötä. Omakohtaiset kokemukset ja kontekstin tunteminen helpotti tutkimustiedon omaksumista ja

ymmärtämistä, mutta samalla niistä muodostui kompastuskiveni: kuinka saattaa ymmärrettävään, järkevään, selkeään, ja tiiviiseen muotoon tutkimustieto, joka omassa päässäni vaikuttaa joukolta itsestäänselvyyksiä? Laaja aineisto teki tutkielman teosta kiinnostavaa, mutta haasteellista, etenkin aiheen rajaamisen kannalta. Kentällä ollessani tutkimusstrategiani hieman muuttui ja tutkimuskysymykseni tarkentuivat sitä mukaa, kun tietoni ja ymmärrykseni tutkittavasta aiheesta syvenyi. Ensimmäisten haastattelujen aikana päätin kääntää tutkimuksen fokuksen pelkästä tanssi- ja musiikkiperinteen tutkimisesta enemmän siihen suuntaan, mitä tämä perinne *merkitsee* haastattelemilleni afroperulaista väestöä edustaville ihmisille ja millainen *rooli* sillä on monikulttuurisessa yhteiskunnassa paikkaansa etsivien, etniseen vähemmistöön kuuluvien ihmisten identiteetille.

## 2.2 Keskeiset käsitteet

Koska tutkimusaiheeni liittyy etnisen vähemmistön identiteetin rakentumiseen, näkyvät keskeisinä teoreettisina suuntaviivoina työssäni kulttuurintutkija Stuart Hallin (1999) ajatukset alati muuttuvasta identiteetistä sekä käsitykset kulttuurin merkityksiä tuottavasta ja identiteettiä muokkaavasta roolista. Hall on tarkastellut kulttuurista identiteettiä erityisesti siirtolais- ja diasporanäkökulmasta. Hän on itse musta maahanmuuttaja, jamaikalais-syntyinen britti, joka on oman identiteettinsä pohtimisen lisäksi perehtynyt laajemminkin marginaalisten identiteettien problematiikkaan, erityisesti afrikkalaiseen diasporaan kuuluvien kannalta. Diasporan käsitteeseen perehdyn tarkemmin ja esittelen kaksi, nimenomaan afrikkalaiseen diasporaan liittyvää määritelmää: *Black Atlantic* (Gilroy 2004) ja *Black Pacific* (Feldman 2006).

Termi diaspora juontuu kreikankielestä. Se on yhdyssana, joka muodostuu prepositiosta *dia* (poikki, kaikkialle) ja verbistä *speiro* (kylvää). Muinaiset kreikkalaiset tarkoittivat termillä yleisimmin muuttoa tai kolonisaatiota. Arkikielessä termillä on totuttu viittamaan juutalaisten karkottamiseen historiallisesta kotimaastaan, minkä vuoksi maasta ja maahanmuutosta puhuttaessa sillä on tarkoitettu pakotettua ja väkivaltaista maasta karkottamista. Nykyisin termiä käytetään varsin yleisesti puhuttaessa mistä tahansa ja miten tahansa paikaltaan siirtyneestä ryhmästä. (Pyykkö 2007, 50; Cohen 1987, 1.) Tämän työn kontekstissa termillä viitataan orjuuden ja pakkosiirtojen kautta Afrikasta Uuteen Maailmaan levinnyttä afrikkalaista diasporaa.

Käsitteellä *Musta Atlantti* Paul Gilroy viittaa vastavuoroista kulttuurivaihtoa sisältävään transatlanttiseen kulttuuriin, joka yhdistää Afrikan, Euroopan ja Amerikan. Heidi Feldman puolestaan on johtanut käsitteestä Perun kontekstiin istuvan määritelmän, joka käsittää Tyynenmeren puolelle ulottuvan afrikkalaisen diasporan. Nämä kaksi diasporaa ovat muodostuneet eri tavalla. Atlantin puoleiselle mantereelle afrikkalaiset saapuivat suurina ryhminä ja heidät myytiin sieltä suoraan orjiksi. Peruun ja muualla Etelä-Amerikan länsirannikolle orjat puolestaan saapuivat useimmiten eri reittejä, esimerkiksi Kolumbian tai Väli-Amerikan kautta, suuri osa jo kristityiksi käännytettyinä ja espanjankielentaitoisina. Tyynenmeren puolelle päätyneet joutuivat kauas afrikkalaisen diasporan ytimestä, joten akkulturaatio näillä ihmisillä tapahtui verrattain nopeammin kuin alueilla, joissa samaan kulttuuri- ja kieliryhmään kuuluvia oli suurempi määrä samassa paikassa. Hall ja Gilroy käsittelevät afrikkalaisen diasporan kulttuureja yleisesti Latinalaisessa Amerikassa ja etenkin Karibiassa, mutta Feldman kiinnittää huomionsa tämän diasporan marginaaliin. Tyynenmeren puoleiseen mustaan diasporaan kuuluvat afrikkalaisperäiset ryhmät ovat volyymiltään paljon pienempiä verrattuna mantereen toisella puolella eläviin. Nämä ihmiset ovat olleet eristyksissä sekä Atlantin diasporasta että toisistaan, mikä on vaikuttanut afroväestön kulttuurisen identiteetin muodostumiseen. (Hall 1999, Gilroy 2004, Feldman 2006.)

### **2.2.1 Etnisyys, identiteetti ja diaspora**

Etnisyyttä on määritelty eri tavoin. Suomalainen sosiologi Erik Allardt käsittää etnisen ryhmän ”joukoksi ihmisiä, joilla on joitakin kulttuurisia, kielellisiä tai rodullisia erikoispiirteitä ja joilla ainakin osittain on yhteinen alkuperä ja jotka tuntevat kuuluvansa yhteen”. Allardtin mukaan etniseen ryhmään kuulumiseen on neljä perustetta: 1) itse tehty luokittelu (samastuminen), 2) sukujuuret, 3) erityiset kulttuuripiirteet ja 4) sosiaalinen organisaatio ryhmän sisäistä ja ulkoista vuorovaikutusta varten. Itse tehdystä luokittelusta puhutaan yleensä itseidentifikaationa: jotta etninen ryhmä voisi olla olemassa, on sen jäsenten tiedostettava ja tunnistettava kulttuurinen ja yhteisöllinen erillisyytensä. Sukujuuret ja erityiset kulttuuripiirteet ovat niin sanottuja primordiaalisia piirteitä – ominaisuuksia, jotka liittyvät ihmisen syntymiseen ja kuulumiseen tiettyyn sukuun tai ryhmään, jotka jakavat saman kielen, uskonnon tai tapakulttuurin. Neljäs peruste edellyttää, että ryhmän tulee olla jollain tavoin organisoitunut, jotta se on korostetusti esillä. (Allardt & Starck 1981; Valtonen 2004, 107–108.)



Antropologiassa etnisyyden käsite on korvannut aikaisemmin käytetyt heimon ja rodun käsitteet. Nykykäsityksen mukaan rotuja selkeästi toisistaan erotettavissa olevina fyysisinä kategorioina ei ole olemassa, mutta etnisyyden käsitteeseen edelleen sisältyy ajatus etnisestä ryhmästä maantieteellisesti ja sosiaalisesti eriytyneenä ihmisryhmittymänä. Ryhmän määrittely on tapahtunut usein ulkopuolisten toimesta eikä ryhmään kuuluvien ihmisten omien nimitysten mukaisesti. Fredrik Barth muotoili uudelleen etnisyyden käsitettä toteamalla, että etniset ryhmät määrittyvät suhteessa toisiinsa: ryhmien väliset rajat ovat sosiaalisia konstruktioita, joita ylläpidetään nimenomaan vuorovaikutuksen kautta. Vuorovaikutus on etnisen erilaisuuden perusta, jonka kautta yhteisön jäsenyys tai ulkopuolisuus määrittyvät. (Sintonen 2001, 96–99.)

Afrikkalaiset ja afrikkalaiseen diasporaan kuuluvat saattavat erottautua yhdeksi etniseksi ryhmäksi fyysisten ominaisuuksiensa sekä yhteisen historian ja alkuperän vuoksi, vaikka keskinäiset kulttuuriset piirteet eivät olisikaan samanlaisia. Nathan Glazer tekee eron etnisyyden ja ”roturyhmän” välillä. Hänen mukaansa etninen yhteisö on sekä kulttuuristen että biologisten seikkojen yhdistelmä, roturyhmä puolestaan erottuu muista vain biologisten piirteiden vuoksi. (Sintonen 2001, 99–100; Glazer 1983 [1975].) Ryhmien väliset erot ja yhdistävät tekijät voivat olla myös kuviteltuja. Vaikka yhdysvaltalaisella ja perulaisella afroamerikkalaisella ei olisi kulttuurisesti tai sosiaalisesti juurikaan yhteistä, saattavat he silti tuntea kuuluvansa maailmanlaajuiseen mustaan diasporaan ja jakaa saman kollektiivisen, nimenomaan historialliseen alkuperään ja biologiseen taustaan liittyvän etnisen identiteetin.

Nationalismia ja kansallisidentiteettiä käsittelevissä tutkimuksissa viitataan usein Benedict Andersonin kansallisia kulttuureja kuvaavaan käsitteeseen *kuviteltu yhteisö* (eng. *Imagined Community*). Sen mukaan meitä yhdistää mielikuva yhtenäisestä kansakunnasta tai ihmisryhmästä, sillä konkreettisesti on mahdotonta tuntea kaikki samaan kansakuntaan kuuluvat ihmiset. Näitä mielikuvia pitävät yllä erilaiset kulttuuriset järjestelmät, jotka representoivat kansakuntaa ja antavat sille merkityksen. Kuvaa kansakunnan yhtenäisyydestä luodaan kansallisen historian kirjoittamisen, yhteisen kulttuuriperinnön esittämisen sekä ”virallisten” identiteettitunnusten ja symbolien avulla. (Anderson 2007.) Myös etninen kulttuuri rakentaa identiteettejä tuottamalla merkityksiä etnisestä ryhmästä, johon voidaan identifioitua: etniseen kulttuuriin, etnisen ryhmän historiaan tai alkuperään ja erilaisiin identiteettitunnuksiin nojautuen muodostetaan kertomus etnisestä ryhmästä. Andersonin

nationalismiin liittyvällä käsitteellä voidaankin kuvata yhtä hyvin niin kansakunnan kuin etnisen ryhmän yhtenäisyyden tunteen muodostumisen tapaa. (Veintie 2002, 10.)

Tämän työn kontekstissa kuviteltu yhteisö tarkoittaa, että afroperulaiset sekä muut afrikkalaiseen diasporaan kuuluvat kokevat Afrikan imaginaariseksi alueeksi, jonne ei voida enää palata. Tämä kaipuu esi-isien maahan näkyy ja kuuluu erilaisissa kulttuurisissa ja taiteellisissa ilmaisuissa, jotka representoivat afroperulaisia etnisenä ryhmänä ja edesauttavat identifioitumista kyseiseen ryhmään. Paluu Afrikkaan ei ole mahdollista, eivätkä mielikuvat siitä vastaa todellisuutta, mutta idea yhteisestä alkuperästä ja historiasta on tärkeä lähtökohta oman kulttuurisen identiteetin rakentamiselle. Sen sijaan, että identiteetin rakennusaineita haettaisiin menneisyydestä, tulisikin pohtia, mitkä asiat ovat vaikuttaneet etnisen identiteetin muodostumiseen ja miten sitä nykypäivänä ylläpidetään.

Myös Hall toteaa, ettei alkuperäistä Afrikkaa ole enää olemassa, eikä sitä voida yksinkertaisesti vain ”löytää uudelleen”. Hänen mukaansa Afrikkaan kaipuun sijaan tulisi ajatella, mitä Afrikasta on Uudessa Maailmassa tullut ja mitä Afrikasta on tehty. Jamaikalla afrokaribialaisen tai mustan identiteetin löytyminen mahdollistui vasta 1970-luvulla. Tämä tapahtui jälkikoloniaalisen vallankumouksen, kansalaisoikeustaisteluiden sekä rastafarikulttuurin ja reggaemusiikin välityksellä. Ne merkitsivät Uuden Maailman ”uutta” Afrikkaa, jonka perusta oli vanhassa Afrikassa: henkistä löytöretkeä, joka Karibialla johti paikalliseen kulttuurivallankumoukseen. (Hall 1999, 235.) Myös muualla afrikkalaisessa diasporassa on ollut hyvin samankaltaisia prosesseja, joissa etnisen identiteetin rakentumiseen on vahvasti liittynyt musiikin ja muiden taiteellisten ilmaisujen hyödyntäminen. Perussa ”uuden Afrikan” etsiminen alkoi 1950-luvulta tanssi- ja musiikkiperinteiden tutkimisella ja rekonstruoimisella, millä oli afroperulaisen identiteetin muodostumisen kannalta suuri merkitys. Käsite *afroperulainen* vakiintui vasta tämän jälkeen, mikä osittain kertoo siitä, ettei Perun afroväestö identifioitunut tiettyyn viiteryhmään etnisen taustansa perusteella vaan ennemminkin sosiaaliluokan mukaan. Petrozzin mukaan esimerkiksi *valkoisen* käsite on Perussa ennen kaikkea sosiologinen kategoria, ei niinkään etniseen taustaan liittyvä. Monet haluavat identifioitua eurooppalaistaustaiseen kulttuuriin enemmän kuin tunnustaisivat kuuluvansa johonkin marginaaliryhmään. (Petrozzi 2009, 21; Verástegui Ollé 2009; Feldman 2006, 49.)

Identiteetin käsite ei ole itsestäänselvyys. Yksilötasolla se voidaan ymmärtää käsityksenä ihmisen samana säilymisestä sekä eroista suhteessa muihin ihmisiin. Ihmisryhmien tapauksessa se puolestaan mielletään tietynlaiseksi yhtenäisyydeksi huolimatta ryhmän sisäisistä eroista. Identiteetti voi tarkoittaa ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa muodostuvia käsityksiä ja kokemuksia minusta, meistä ja muista. Nykyisin yhä suositumpi on konstruktionistinen idea alati muuttuvasta identiteetistä. Etenkin kulttuurintutkimuksessa vallitsevan näkemyksen mukaan identiteetti mielletään ennemminkin prosessiksi kuin valmiiksi tuotteeksi. Se ei koskaan ole pysyvä, valmis tai täydellinen, vaan muotoutuu ja muokkautuu jatkuvasti suhteessa niihin tapoihin, joilla meitä representoidaan kulloisessakin kulttuurisessa järjestelmässä. Hall ehdottaakin, että identiteetin sijaan puhuttaisiin eri kohteisiin identifioitumisesta ja erilaisista identifikaatioista. (Hall 1999; Saukkonen 2004, 104–105.)

Kulttuuri on yksi keskeisimmistä identiteetin muodostamisen ja ylläpitämisen tavoista. Hallin määrittelyn mukaan kulttuuri tarkoittaa yhteisten merkitysten järjestelmiä, joita samaan yhteisöön, ryhmään tai kansakuntaan kuuluvat ihmiset käyttävät saadakseen selkoa maailmasta. Yhteinen merkityskartta antaa meille tunteen kuulumisesta johonkin kulttuuriin, sekä luo yhdistävän siteen, tunteen yhteisestä identiteetistä ja kuulumisesta yhteisöön. Myös Mikko Lehtonen puhuu kulttuurista merkityskarttoina, joiden avulla ihminen toimii maailmassa: olemme kulttuurin sisältämien merkitysten muovaamia, mutta toisaalta myös jatkuvasti sekä tuotamme uusia että muokkaamme vanhoja merkityksiä. (Hall 2003, 85; Lehtonen 1996, 17–18.)

Kaikilla ei kuitenkaan ole pääsyä merkitysten maailmaan, eikä eri asemassa olevien ihmisten merkityskartoilla ole samanlaista painoarvoa. Hallitsevien ryhmien näkökulmia ilmentävät merkityskartat tulevat usein koko yhteiskunnassa vallitsevaksi tavaksi hahmottaa todellisuutta ja samalla vaimentavat toisin ajattelevia ja kokevia ihmisryhmiä. Syynä tiettyjen ryhmien jäämiseen ulos kulttuuristen merkityskarttojen muokkaamisprosessista voi olla esimerkiksi negatiivisesti arvottu marginaalinen asema yhteiskunnassa. Kulttuurissa kuitenkin muodostuu jatkuvasti uusia merkityksiä, jotka haastavat vallitsevia merkityksiä asettuen näille vastakohdiksi tai vaihtoehdoiksi. Kulttuurin ulkopuolelle jääneet ja vaiennetut voivat saada äänen, ja heidän kokemuksensa tulla näkyväksi. Esimerkiksi pilkkanimet voivat saada uuden merkityksen pilkattujen ottaessa ne käyttöönsä. Lehtonen mainitsee nimityksen ”nigger”, joka

on ollut Yhdysvalloissa valtaväestön käyttämä, mustia alentava ja syrjivä nimitys, mutta jonka nuoret afroamerikkalaiset ovat omaksuneet omaan slangiinsa kutsuen tällä nimellä nykyisin toisiaan. (Lehtonen 1996, 24–25.)

Yhteisiä merkityskarttoja ja kuvaa kansakunnan yhtenäisyydestä siis luodaan valtaapitävien tahojen intressien mukaisesti, erilaisten kulttuuristen järjestelmien ja instituutioiden kautta. Latinalaisamerikkalaisen identiteetin rakentumista tutkineen Jorge Larraínin mukaan esimerkiksi median ja koulutuksen kautta luodaan käsitystä kulttuurisesti yhtenäisestä kansakunnasta ja samalla pyritään häivyttämään yhteiskunnassa vallitseva kulttuurinen diversiteetti. Tämä saattaa vaikuttaa siihen, miten ihmiset näkevät ja kokevat itsensä, oman kulttuurinsa ja identiteettinsä. Larraínin mielestä esimerkiksi monet etniset ryhmät tai alakulttuureihin kuuluvat eivät koe olevansa edustettuina hallitsevassa yhteiskunnassa, eivätkä siten koe kansallista identiteettiä omakseen. (Larraín 1994, 60–61.)

Hallin mukaan kulttuuriset identiteetit heijastavat niitä yhteisiä historiallisia kokemuksia ja muuttumattomia kulttuurisia koodeja ja merkityksiä, jotka saavat ihmiset kokemaan kuuluvansa ”yhtenäiseen kansaan”. Tähän yhteyteen kiteytyy koko mustan kokemuksen olemus ja esimerkiksi kuvien kielellä on mahdollista uudelleen muotoilla sitä ”piilevää yhteyttä, jota kolonisaation ja orjuuden afrikkalaiseksi diasporaksi levittämät tummaihoiset kansat kokevat”. Afrikkalaiseen diasporaan kuuluvia yhdistää tietynlainen fragmentoitumisen kokemus, jota on mahdollista yrittää korjata esittämällä tai kuvaamalla Afrikka näiden hajaantuneiden kansojen äidiksi. Diasporiin liittyvän hajaantumisen kokemuksen voi saada kuvitteellisella tavalla yhtenäiseksi taiteen avulla, myös esittävän taiteen keinoin. Tämä imaginaarinen uudelleenyhdistyminen voi tapahtua vaikkapa tanssin ja musiikin kautta. Taiteelliset ilmaisut toimivat vastarinnan ja identiteetin voimavaroina, joiden avulla vastustetaan niitä tapoja, joilla mustien kokemus on rekonstruoitu länsimaisissa representaatiojärjestelmissä. Hall esittää kritiikkiä vallitsevia länsimaisia representaatiojärjestelmiä kohtaan, jotka hänen mukaansa konstruoivat mustia erilaisiksi ja saavat nämä kokemaan itsensä Toisiksi (ks. myös Löytty 1997, 26–41). Representaation käytännöt sisältävät aina tietynlaisia asemia ja positioita, joista lähtien asioita ilmaistaan. Diasporasta puhuttaessa on otettava huomioon sekä positio että konteksti: tietty aika, paikka sekä tietty historiallinen ja kulttuurinen kehys. Kaikkia afrikkalaiseen diasporaan kuuluvia tai edes Latinalaisen Amerikan mustia ei tulisi niputtaa yhteen, vaikka heillä onkin hyvin

samanlainen historia. Yhteinen orjuuden ja kolonisaation kokemus on toki muovannut Karibian ja muun Latinalaisen Amerikan mustien yhteisöjä ja yhdistänyt niitä erojen yli, mutta yhdestä homogeenisesta joukosta ei millään muotoa voida puhua. (Hall 1999, 224–234.)

Hall lähestyy identiteettiä myös toisesta näkökulmasta, jonka mukaan kulttuuri-identiteetti voi rakentua erojen kautta. Omaan kulttuuritaustaansa peilaten hän toteaa, että yhteisen kokemuksen kääntöpuolelta löytyy merkittäviä eroja ja murtumia, jotka tekevät mustaan diasporaan kuuluvista ihmisistä ainutlaatuisia. Hallin mukaan kyse on siis yhtä paljon joksikin tulemisesta kuin jonakin olemisesta. Kulttuurisilla identiteeteillä on oma historiansa, mutta ne käyvät läpi jatkuvia muutoksia. Diasporan kokemusta määrittää heterogeenisuuden ja moninaisuuden tunnustaminen, toisin sanoen diasporinen identiteetti tuottaa ja uusintaa jatkuvasti itseään muutosten ja erojen kautta. Karibialaisia ja afroamerikkalaisia yhdistävät toisaalta tietynlainen jatkuvuus suhteessa menneisyyteen, toisaalta perustavanlaatuinen kokemus epäjatkuvuudesta. (Hall 1999, 227–229.)

Hall pyrkii hahmottelemaan uudelleen Karibian ja Latinalaisen Amerikan kulttuuristen identiteettien positioitumista eroa koskevan käsityksen avulla, jonka hän jakaa kolmeen: afrikkalaiseen, eurooppalaiseen ja amerikkalaiseen ”läsnäoloon”. Afrikkalainen läsnäolo viittaa ”Äiti Afrikkaan” ja orjuuden kokemuksiin, jotka yritettiin tukahduttaa, mutta joka samalla oli läsnä kaikkialla: elämäntavoissa, plantaasien kielenkäytössä, nimissä, sanoissa, uskonnossa, musiikissa ja taiteissa. Afrikka säilyi hiljaisena läsnäolona karibialaisissa ja latinalaisamerikkalaisissa yhteiskunnissa, vaikuttaen vahvasti näiden kulttuurien muotoutumiseen. Euroopan läsnäolo tuo eron diskurssiin mukaan kysymyksen vallasta. Puhuttaessa kolonialismista, alikehittyneisyydestä, köyhyydestä ja ihonväriin perustuvasta syrjinnästä juuri Euroopan läsnäolo on etenkin visuaalisissa representaatioissa asemoinut mustan subjektin omien hallitsevien representaatiojärjestelmiensä mukaisesti. Näitä representaatiojärjestelmiä ovat esimerkiksi koloniaalinen diskurssi, eksotiikan romantisoiminen, löytöretkikirjallisuus ja turismin trooppiset kielikuvat. Kolmannessa, *Uuden Maailman*, eli Amerikan läsnäolossa on ennen kaikkea kyse maaperästä, paikasta ja alueesta. Se on liitoskohta, jossa monet kulttuurit kohtaavat. Uuden Maailman läsnäolo on itsessään diasporan lähtökohta. Siitä alkaa moninaisuus, hybridisyys ja erilaisuus, jotka tekevät afrokaribialaisista ja -latinalaisamerikkalaisista diasporan kansoja. Hallin mukaan diasporaa ei siis määritä olemus tai puhtaus, vaan välttämättömän heterogeenisyyden ja moninaisuuden

tunnustaminen: sellainen identiteettikäsitys, joka elää erilaisuuden ja hybridisyyden kanssa ja kautta – ei niistä huolimatta. (Hall 1999, 234–242.)

### 2.2.2 Afro-Peru – mustan diasporan marginaali

Luvun alussa esittelin lyhyesti kaksi afrikkalaiseen diasporaan liittyvää käsitettä: *Black Atlantic* ja *Black Pacific*. Brittitutkija Paul Gilroy on perehtynyt Atlantin puoleisen afrikkalaisen diasporan kulttuureihin. Hänen etnisyyteen, rasismiin ja kulttuuriin liittyvät teoriansa vaikuttivat muun muassa 1990-luvulla Britannian mustien poliittisissa ja kulttuurisissa liikkeissä (LSE 2012.) Gilroy esittää Mustan Atlantin transnationaalina kulttuurin rakentumisen tilana. Aiempi käsitys, jonka mukaan diasporan kansat eroaisivat toisistaan erillisten alkuperiensä mukaan, ei anna oikeaa kuvaa koko afrikkalaisen diasporan kentästä. Gilroy tarjoaa tilalle toista mallia, joka perustuu hybridiyteen. Kirjassaan *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993) hän esittelee kaksoisidentiteetin (*double consciousness*) käsitteen, jolla viitataan orjakaupasta alkaneeseen muuttovirtaan Afrikan mantereelta Amerikkaan ja myöhempään maastamuuttoon erityisesti Karibian saarilta Yhdysvaltoihin ja Brittein saarille. Ominaista tälle niin kutsutulle Mustan Atlantin ilmiölle on, että diasporaan kuuluvien ihmisten identiteetti ei paikallistu tai palaudu enää vain yhteen fyysiseen tai etniseen taustaan. Kaksoisidentiteetti on nimensä mukaisesti useampien yhtäaikaaisesti läsnä olevien elementtien välistä neuvottelua ja vuorovaikutusta: ihminen saattaa identifioitua sekä afrikkalaiseen taustaansa että moderniin länsimaiseen kulttuuriin. Yhtä kaikki, kaksoisidentiteetissä henkilön minuuks hahmottuu sekä sen kautta, mistä hän on lähtöisin että siitä, minne hän on päätenyt – tai minne hän on matkalla. (Gilroy 1993.) Ajatus liittyy läheisesti Hallin käsitykseen identiteetistä alati jatkuvana prosessina ja se soveltuu minkä tahansa identiteetin muodostumisen tarkasteluun, ei ainoastaan kulttuurienvälisen kanssakäymisen ollessa kyseessä.

Gilroy käsittelee diasporassa muodostuvaa transatlanttista kulttuuria, mutta etnomusikologi Heidi Feldman vie teeman Atlantilta Latinalaisen Amerikan toiselle puolelle. Diasporakesustelun keskittyessä Karibialle ja muualle transatlanttiseen kenttään saatetaan kokonaan jättää huomioimatta Tyynenmeren puolella elävät afrikkalaiseen diasporaan kuuluvat ryhmät. Feldman viittaa näihin ryhmiin, etenkin afroperulaisiin, termillä *Black Pacific*. Tunne diasporaan kuulumisesta sisältää ajatuksen siitä, että ihminen on erotettu

kotimaastaan. Kuuluminen diasporaan ei tarkoita vain konkreettista eroa omasta kotipaikasta vaan ihmisellä on oltava henkinen yhteys ja kaipaus paikkaan, johon on alun perin kulunut. Feldmanin mukaan ennen 1900-luvun puoltaväliä Perun afrikkalaistaustaisilla ihmisillä ei tätä tunnetta vielä ollut, koska ihmiset eivät käytännössä olleet edes tietoisia afrikkalaisesta diasporasta. (Glasspiegel & Rentner 2012, Feldman 2006.)

Siinä missä Gilroyn Mustan Atlantin ihmiset neuvottelevat identiteetistään modernin länsimaisen kulttuurin ja afrikkalaisen kulttuurin välillä, Perussa ja muualla Tyynenmeren puoleisessa diasporassa identiteettineuvottelu on monimutkaisempi prosessi, koska se tapahtuu suhteessa sekä kreoli- ja intiaanikulttuuriin että Mustaan Atlanttiin. Alkuperäiskansojen kulttuuri leimaa vahvasti Andien alueiden maita, ja harvoilla on edes tiedossa, että Perussa on myös afrikkalaisperäistä väestöä. Aikoinaan tehokas mestisaatioprosessi ja ”valkaisemisen” ideologia (*esp. blanqueamiento*) aiheuttivat sen, että afrikkalaistaustaisista tuli yhteiskunnassa käytännössä ”näkymättömiä”. (Feldman 2006, 7–8.) Tämä näkymättömyys – olkoonkin, että kyseessä on fyysisiltä ominaisuuksiltaan varsin näkyvä kansanryhmä – oli asia, joka tuli usein esille myös haastatteluissa. Monille afroperulaisille ei ole edes koulussa opetettu mitään heidän historiastaan tai esi-isistään: mistä nämä olivat kotoisin, mitä kieliä he puhuivat, millaisia uskontoja ja tapoja heillä oli. Näin ollen myöskään diasporista tietoisuutta ei ole päässyt syntymään, eikä diasporinen identiteetti ole päässyt kehittymään afroperulaisten keskuudessa.

Keskeistä Gilroyn Mustan Atlantin mallissa on, että se hylkää perinteisen ajatuksen alkuperäisestä kotimaasta diasporan keskuksena sekä periferiasta, jonne kotimaahansa kaipaavat hajaantuvat kansat kuuluvat. Sen sijaan hän suosii ajatusta vuorovaikutuksellisesta, moneen suuntaan virtaavasta kulttuurisesta kentästä, jolla ei ole selkeää keskusta. Feldmanin mukaan afroperulaisen kulttuurin elpymisessä oli kysymys alkuperäisen konseptin asettumisesta Gilroyn esittämään malliin. Koska afroperulaisilla oli vähäiset tiedot omasta historiastaan ja kulttuuriperimästään, saatettiin esimerkiksi Kuubaa tai Brasiliaa pitää vahvoina kulttuurisina referensseinä ja väylänä ”palata” kuviteltuun afrikkalaisten esi-isien maahan. Perusta katsottuna afrokuubalaiset ja -brasilialaiset tanssit ja musiikki näyttäytyivät hyvin afrikkalaisina, joten niistä ammennettiin omien perinteiden uudelleenluomisessa ja kuvitellun menneisyyden jäljittelemisessä. Näin diasporan keskus, Afrikka, sijoitettiin symbolisesti Mustan Atlantin periferiaan. (Feldman 2006, 8.) Kaiken kaikkiaan afroperulaisen

kulttuurin uudelleensynnyttämisprosessissa oli kysymys uusien yhteyksien luomisesta afrikkalaiseen diasporaan. Kyse ei ollut vain kulttuurin luomisesta, vaan tärkeää oli saada takaisin kadotettu menneisyys ja kuvaannollisesti ”palata juurille” Afrikkaan.

Diasporisen tietoisuuden säilyttäminen edellyttää, että ihmisryhmä aktiivisesti vaalii kollektiivista muistia, diasporista kaipuuta ja myyttiä alkuperäiseen kotimaahan paluusta – ilman näitä elementtejä se ei identifioitu diasporaan. Jos tietoa ja kokemusta omasta alkuperästä ei ole, diasporan kansat operoivat muistojen ja historian avulla luodakseen menneisyyden uudestaan. Historioitsija Pierre Nora erottaa muistoja sisältävän historiallisen ympäristön paikasta, jonne muistot on siirretty niiden vaalimiseksi. Kun teollistumisen myötä oikeat historialliset ympäristöt (*environments of memory*) ovat tuhoutuneet, ihmisillä on ollut tarve siirtää muistot esimerkiksi museoiden ja monumenttien muotoon (*sites of memory*). Feldmanin mukaan tästä on kyse myös tanssi- ja musiikkiperinteen vaalimisessa: joissain tapauksissa tanssilla voi olla merkittävä rooli katoavien diasporisten muistojen uudelleen sijoittamisessa ja rakentamisessa. (Feldman 2006, 50–51.)

### **2.2.3 Tanssi ja musiikki kulttuurisina representaatioina**

Tanssista on olemassa lukuisia määritelmiä ja se on länsimaissa usein pyritty rajaamaan omaksi kokonaisuudekseen. Tanssi ei kuitenkaan ole irrallinen ilmiö vaan etenkin ei-länsimaaisissa yhteisöissä se kytkeytyy tiiviisti muihin kulttuuri-ilmiöihin. Kulttuurisena liikemuotona tanssi voidaan nähdä laajemmin osana koko liikkumisen kontekstia ja rituaalista käyttäytymistä. (Hoppu 2003, 21.) Tanssia ei voida myöskään nähdä länsimaiseen tapaan irrallisena kokonaisuutena suhteessa musiikkiin. Esimerkiksi länsiafrikkalaisessa perinteessä tanssi ja musiikki kuuluvat erottamattomasti yhteen ja täydentävät toisiaan. Perinteinen perkussiopohjainen musiikki on nimenomaan tanssimusiikkia, ja tanssi- ja soittotilanteet perustuvat rytmiseen vuorovaikutukseen tanssijoiden ja muusikoiden välillä. Tietyllä tapaa sama idea välittyy myös afroperulaisessa perinteessä, vaikka ei niin voimakkaasti kuin länsiafrikkalaisessa kulttuurissa. Yhtä kaikki, tanssi ja musiikki käsitetään tämän työn kontekstissa yhtenä kokonaisuutena, minkä vuoksi puhun afroperulaisesta tanssi- ja musiikkiperinteestä sen sijaan, että erottelisin tanssia ja musiikkia erillisiksi ilmiöiksi.

Tanssin merkitykset yhteiskunnassa ovat moninaiset. Sillä voi olla hyvinkin keskeinen rooli yhteisön kulttuurisen identiteetin vahvistajana: tanssin avulla voidaan esimerkiksi kertoa



yhteisön alkuperästä ja historiasta tai se voi sisältää moraalisen opetuksen. Sosiologi Paul Spencer näkee tanssin myös kommunikaatiojärjestelmänä, sosiaalisen todellisuuden heijastajana tai yhteisön varaventiilinä. (Spencer 1985.) Antropologi Susan Reed puolestaan tuo esille tanssin merkityksen osana koloniaalisten kulttuurien muodostumista, johon liittyy muun muassa etnisten, kansallisten ja sukupuoli-identiteettien rakentuminen sekä eksotismin diskurssi. Hän puhuu tiettyjen tanssityylien ja liikkeiden “kesyttämisestä” ja sovittamisesta uuteen kontekstiin, mikä on saattanut vaikuttaa siihen kuuluvien ihmisten näkemyksiin omasta kulttuuristaan. Esimerkkinä hän mainitsee alkujaan marginaalisen ja alemmissa yhteiskuntaluokissa suositun argentiinalaisen tangon, joka aikanaan siistittiin “säädylisempään”, kolonisoijia miellyttävään muotoon ja josta sittemmin tuli osa kansallista kulttuuriperintöä. Myös intiaanien ja afrikkalaisten tanssia on pidetty poliittisena ja moraalisena uhkana yhteiskunnalle: tansseja saatettiin usein pitää liian eroottisina, minkä vuoksi katolinen kirkko katsoi asiakseen “puhdistaa” tansseista sopimattomat liikkeet tai kieltää ne kokonaan. Joillakin alueilla kollektiivisia, yhteisöllistä voimaa uhkuvia tansseja saatettiin pitää aidosti siirtomaahallintoa uhkaavina, sillä ne ruokkivat valtaapitävien vastaista kapinahenkeä. (Reed 1998, 503–515; Savigliano 1995.) Monet näistä ylierottisena, sopimattomina ja barbaarisina pidetyistä tansseista on kuitenkin myöhemmin eksotisoitu ja hyödynnetty tehokkaasti esimerkiksi turistihoukuttimina monissa maissa. Kristian Salikoski (2012) mainitsee gradussaan, kuinka 1900-luvun alkupuolella argentiinalainen tango haluttiin näyttää eurooppalaiselle yleisölle eksoottisena, villinä ja alkukantaisena. Sittemmin näyttävien tangomusikaalien ja kiertue-esitysten myötä suuren suosion saavuttanut, näyttävä estraditango puolestaan alkoi vetää Buenos Airesiin tangoturisteja ympäri maailmaa. Hieman samankaltainen ilmiö on tapahtunut Perussa: afroperulaisella eksotiikalla houkutellaan turisteja ja mustaan kulttuuriin liitettäviä mielikuvia hyödynnetään myös tuotteiden mainonnassa (ks. luku 5).

Uskonnollinen ja kulttuurinen synkretismi edesauttoi tanssiperinteiden säilymistä monissa Latinalaisen Amerikan maissa. Andeilla alkuperäiskulttuurien perinteisiin sekoittuneet kristilliset merkitykset ja perinteet mahdollistivat niiden jatkumon. (Reed, 506.) Karibialla puolestaan katoliset pyhimykset sulautettiin afrikkalaisiin jumaluuksiin ja näin sekä afrikkalaisten uskonnolliset käytännöt että tanssi- ja musiikkiperinteet onnistuttiin osittain säilyttämään diasporassa. Kokemukseni mukaan esimerkiksi eräät afrokuubalaiseen

perinteeseen kuuluvat tanssit muistuttavat hämmästyttävän paljon vaikkapa Nigeriassa ja Beninissä edelleen tanssittavia joruba-tansseja<sup>2</sup>.

Kuten edellä on todettu, kolonisoitujen yhteisöjen tansseja on länsimaissa usein mystifioitu, ja niihin on liitetty monenlaisia stereotypioita barbaariudesta yliseksuaalisuuteen. 1900-alkupuolella eurooppalaiset ja yhdysvaltalaiset tanssijat ja koreografit ammensivat näistä eksoottisina pitämistään tanssikulttuureista omiin teoksiinsa. Toisaalta vaikutteita on siirtynyt myös toiseen suuntaan. Jo siirtomaa-ajalla syntyi monenlaisia tansseja, joissa imitoitiin ja parodioitiin kolonisoijia ja eurooppalaista tapakulttuuria. (Reed 1998, 509.) Tämä lienee ollut yksi kulttuurisen vastarinnan keino sekä tapa kommentoida vallitsevia voimasuhteita ja hallitsevan yhteiskuntaluokan kulttuuria.

Reedin mukaan tanssilla ja musiikilla alkoi 1800-luvulta lähtien olla merkittävä rooli monien etnisten ryhmien tai kansojen kulttuuri-identiteetin symboleina. Tanssi on saattanut usein olla jopa poliittista keskustelua tehokkaampi keino kansallisen ideologian muodostamisessa ja kansalliseen kulttuuriin samastumisessa. Monissa entisissä siirtomaissa esikoloniaalisesta menneisyydestä ammentavista kansallistansseista on tullut tärkeitä kansallissymboleja. Yvonne Danielin tutkimus kuubalaisesta rumbasta on selkeä esimerkki siitä, kuinka tanssi on liitetty kansalliseen ja poliittiseen ideologiaan. Vaikka muut kuubalaiset populaaritanssit kuten conga ja son olivat afrikkalaisperäistä rumbaa suositumpia, päätettiin juuri rumba valita maan kansallistanssiksi lähes ainoastaan ideologisista syistä: mustaihoisen työväenluokan suosiman tanssin katsottiin parhaiten tukevan sosialistisen ja tasa-arvoisen valtion ideaaleja, minkä lisäksi se muistutti afrikkalaisista juurista kuubalaisessa kulttuurissa. (Reed 1998, 511; Daniel 1995.)

Perussa yhteiskunnalliset erot ovat todella suuret ja identiteettien määrittäminen monikulttuurisessa yhteiskunnassa on vaikeaa. Monet perustavat kansallisen identiteetin intiaanikulttuureihin, mutta afrikkalaiset, aasialaiset ja eurooppalaiset juuret saatetaan usein unohtaa. Toisaalta on keskusteltu paljon siitä, onko ”perulaista identiteettiä” olemassa ollenkaan. Musiikki voi olla yksi tapa, jolla erilaiset identiteetit muodostuvat, ilmenevät ja vahvistuvat. (Petrozzi 2009, 18–21.) Perun monietninen mosaiikki jakaantuu karkeasti

---

<sup>2</sup> Perustan tiedon henkilökohtaisiin kokemuksiini ja havaintoihini: olen opiskellut sekä afrokuubalaisia että afrikkalaisia tansseja.

kolmeen kulttuuriseen alueeseen, joista jokaisella on selkeä identiteetti. Andien musiikista ja tansseista löytyy paljon paikallisia variaatioita, mutta ne erottuvat silti selkeästi myös omana musiikillisena kokonaisuutenaan. Myös sademetsäalueen musiikilla on omat tunnistettavat erityispiirteensä. Rannikkoalueen musiikilla puolestaan on moniselitteinen identiteetti, sillä sen syntymiseen on vaikuttanut sekä eurooppalainen että afrikkalainen kulttuuri – tosin jälkimmäistä ei syystä jos toisesta aina haluta tunnustaa. Kiinnostavaa kuitenkin on, että perulaisen kansallisidentiteetin symboleiksi ovat muodostuneet juuri rannikkoalueen kreolikulttuuria representoivat marinera-musiikki ja -tanssi (ks. luku 4).

Tanssi ja musiikki voivat olla tapa vahvistaa kulttuurista identiteettiä, mutta niiden avulla voidaan myös välittää tietoa. Kulttuuriantropologiassa on tutkittu kulttuurisen tiedon siirtymistä ja ilmaisemista tanssin ja liikkeen kautta. Tanssiva, liikkuva keho sisältää kulttuurista tietoa ja monenlaisia merkityksiä. Siinä missä tanssijan ja tanssia katsovan kokemukset eroavat toisistaan, ovat myös tiettyyn kulttuuriin kuuluvan ja sitä havainnoivan ulkopuolisen kokemukset erilaisia. Kokemuksellinen tieto poikkeaa pelkästään havainnoimalla hankitusta, mihin perustuu myös antropologisen kenttätöön ja osallistuvan havainnoinnin tärkeys. Käsite *embodied knowledge* (mm. Daniel 2005, 59–66; Daniel 2001, 357–358.) viittaa alitajuiseen informaatioon, jota ihmisen eletty ruumis kantaa sisällään. Tanssiantropologi Anya Peterson Roycen mukaan tanssi on vaihtoehtoinen tietoisuuden käytäntö, koska siinä keho ja mieli toimivat yhdessä. Länsimaisittain yleinen tapa ajatella keho ja mieli erillisinä kokonaisuuksina<sup>3</sup> vallitsee myös tiedemaailmassa, jossa korostetaan kognitiivista ajattelua enemmän kuin kehollisuutta ja kokemuksellista tietoa. Niinpä esimerkiksi Yhdysvalloissa vaikuttaneiden tanssijoiden, koreografien ja tanssiantropologien Katherine Dunhamin ja Pearl Primuksen<sup>4</sup> merkittävää työtä afrikkalaisen ja

---

<sup>3</sup> Länsimaisen tieteen filosofiassa René Descartesin ajatukset vaikuttivat vahvasti siihen, että keho ja mieli erotettiin toisistaan. Neurologian professori Antonio Damasio on kritisoinut tätä ja sanonut virheellisen käsityksen vaikuttaneen mm. siihen, miten sairauksia on tutkittu ja hoidettu länsimaissa. (Damasio 2001.)

<sup>4</sup> Chicagossa afroamerikkalaiseen perheeseen syntynyt Katherine Dunham (1909–2006) keskittyi pitkällä tanssijan ja tanssiantropologin urallaan afro-karibialaisten, erityisesti haitilaisten tanssien tutkimiseen, opettamiseen ja esittämiseen. Dunham oli Yhdysvalloissa ensimmäinen koreografi, joka toi afrotanssit näyttämölle ja teki niistä esittävää taidetta. Trinidadilaissyntyistä Pearl Primusta (1919–1994) puolestaan pidetään afrikkalaisen tanssin pioneerinä Yhdysvalloissa. Primus tutki, esitti ja opetti länsiafrikkalaisia ja afro-karibialaisia tansseja sekä yhdisteli afroelementtejä moderniin tanssiin. Hänen koreografiansa olivat usein hyvin yhteiskuntakriittisiä, käsitellen muun muassa mustien kokemaa sortoa, rasismia ja väkivaltaa. (mm. Allen 2001.)

afroamerikkalaisen tanssin tutkijoina ja edistäjinä ei aikanaan osattu arvostaa. Myös taideyhteisön ja yleisön taholta palaute oli ristiriitaista. Yhdysvalloissa oli aikaisemmin totuttu näkemään mustat lähinnä viihdyttäjän roolissa tai eksoottisina kuriositeetteina. Dunham ja Primus puolestaan pyrkivät pois stereotypioista, ja pyrkivät osoittamaan ihmisille – sekä tavalliselle yleisölle että tiedeyhteisölle – kuinka afrikkalaiset vaikutteet ovat muovanneet yhdysvaltalaista kulttuuria. Primuksen mukaan hän ei tanssinut viihdyttääkseen yleisöään, vaan performanssi toimi tiedon välityksen ja molemminpuolisen ymmärryksen saavuttamisen välineenä. Primus ja Dunham ravistelivat amerikkalaisessa yhteiskunnassa vallinneita käsityksiä afrikkalaisuudesta ja saivat osakseen arvostelua, mutta samalla heillä oli suuri vaikutus afroamerikkalaisten ammattilaistanssiryhmien syntyyn<sup>5</sup>. (Royce 1977, XV–XXVI.)

Myös afroperulaisen kulttuurin elvyttäjinä tunnetut taiteilijat Victoria ja Nicomedes Santa Cruz inspiroituivat Dunhamin esityksestä nähtyään sen Liman kaupunginteatterissa vuonna 1951. Dunhamin tapa tyylitellä perinteisiä afrokaribialaisia tansseja ja siirtää ne näyttämölle koreografioituun muotoon puhutteli Santa Cruzin sisaruksia, jotka kokemuksensa innoittamana alkoivat soveltaa metodologiaa afroperulaiseen tanssi- ja musiikkiperinteeseen. Dunham tutki afrokaribialaisia tansseja ja rituaaleja (todellisia muistojen ympäristöjä, *environments of memory*), jotka hän sitten muunsi koreografioiksi näyttämölle (muiston paikkoihin, *sites of memory*). Luomalla etnografiasta performanssin hän kuvasi ”erilaisuuden muiston” tanssin avulla. Kuten tanssikin, historia voidaan nähdä performanssina, joka jälkeinpäin on olemassa vain muistona. Historiaan jäävät tapahtumat ikään kuin ”tanssivat” edessämme, jättäen tehtäväksemme neuvotella liikkeen tulkinnasta. Tulkintoja on monenlaisia, mutta tavallisesti vain yksi valitaan yhteiskunnan viralliseksi historiaksi, kollektiiviseksi muistiksi. Victoria Santa Cruz aikanaan haastoi Perussa vallinneen kreolisaatiokeskustelun esittämällä Atlantin diasporan ja sitä kautta Afrikan mustan identiteetin lähtökohtana, ammentaen Mustan Atlantin kulttuurisista ilmaisuista luodakseen uutta, ”aidompaa” afroperulaisuutta. Hänen avoimen afrosentrinen käsityksensä kulttuurin biologisesta yhteydestä ja rodullisesta perimästä poikkeaa Gilroyn ajatuksista hybrididydestä. Santa Cruz muun muassa kehitti koreografisen työnsä tueksi oman metodin, joka perustuu esi-isiltä perittyyn keholliseen muistiin (*memoria ancestral*). Sen mukaan rytmi ja liike elävät

---

<sup>5</sup> Mm. Suomessakin vuonna 2011 vieraillut *Alvin Ailey American Dance Theatre*.

ihmiskehossa ja siirtyvät sukupolvelta toiselle orgaanisesti. Santa Cruz kritisoi jyrkästi akateemista tapaa käsitellä ja tuottaa tietoa pelkästään järjen avulla, sillä siinä mieli ottaa ylivallan kehosta. Työssään hän hyödynsi keho-mieli -yhteyttä korostavia periaatteita, joiden avulla hän pyrki saamaan oppilaansa ymmärtämään ja tuntemaan koko kehollaan diasporisen yhteyden esi-isiinsä. (Feldman 2006, 51–55.)

Tanssia ja musiikkia on usein tutkittu lähinnä kulttuurin tuotteina, vaikka ennemminkin niihin tulisi suhtautua kulttuuria ja merkityksiä tuottavina ilmiöinä. Itseäni kiinnostaa nimenomaan tarkastella ilmiöitä representaatioina: kuinka yhteistä historiaa, kokemuksia ja ympäröivää todellisuutta ilmaistaan esittävän taiteen kautta ja mitä merkityksiä ja symboliikkaa ne sisältävät. Perulaisen antropologin Gisela Cánepa Kochin mukaan kaikki ekspressiiviset kulttuurin muodot – kuten tanssi, musiikki sekä muut esittävät taiteet, kuvataiteet, rituaalit ja myytit – vaativat niiden esille asettamista ja sosiaalista vuorovaikutusta. Vasta kommunikaatio synnyttää merkityksiä esitystilanteeseen osallistuvien kokemuksista. Esimerkiksi tanssiesitys vaatii esiintyjien ja yleisön välisen vuorovaikutuksen tullakseen merkitykselliseksi. Toisin sanoen erilaiset kulttuuriset representaatiot sekä ilmaisevat kokemuksia että tuottavat niitä. Esityksen näyttämölle vieminen on tapa uudelleen kokea, luoda, rakentaa ja ilmaista kulttuuria. (Cánepa Koch 2001, 11–15.)

Koska perinteet muodostuvat aina vuorovaikutuksessa, ovat ne siten harvoin ”puhtaita”. Kulttuurien välisessä vuorovaikutuksessa ihmiset oppivat ja lainaavat toistensa tapoja ja perinteitä, kuten tansseja ja lauluja, jotka sulautuvat usein huomaamatta lainaajan omaan kulttuuriin. Se, mikä muistetaan ja kertaautuu, muodostuu perinteeksi. (Niemi 1995, 15.)

### **3. ORJUDESTA AFROPERULAISUUTEEN**

#### **3.1 Kolonialismi ja orjuuden aikakausi**

Amerikan ”löytäminen” ja valloitus aiheuttivat mantereen alkuperäiskansoille valtavan väestökatastrofin. Eurooppalaisten mukanaan tuomat taudit, pakkotyö ja intiaanien surmaaminen romahduttivat dramaattisesti alkuperäisväestön määrän valloituksen ensimmäisen vuosisadan aikana jopa 60–90 miljoonasta alle 10 miljoonaan. (Pakkasvirta ja Teivainen 1992, 10.) Raaka-aineita ja jalometalleja uudesta maailmasta kahmiville eurooppalaisille tämä merkitsi työvoiman hupenemista ja pian alkuperäisväestön tilalle

alettiin tuottaa Afrikasta lisää halpaa työvoimaa orjakaupan kautta. Portugalilaiset olivat aloittaneet orjien kuljetuksen Afrikasta Portugaliin ja Atlantin saarille jo 1500-luvun alussa ja kauppa oli vilkastunut entisestään 1600-luvulle tultaessa. Siirtomaaisännille pakkotyövoiman käyttö ei siis ollut mitään uutta, sillä orjalaitos oli vakiintunut tärkeäksi osaksi talousjärjestelmää jo ennen Amerikan valloitusta. Arviolta 10 miljoonaa afrikkalaista laivattiin orjatyövoimaksi uuteen maailmaan kolonialismin aikana. Näistä noin 1 600 000 päätyi Espanjan siirtomaihin. (Aguirre 2005, 19–20; Klein & Vinson III 2008, 20–23.)

Ensimmäiset orjat saapuivat nykyisen Perun alueelle Tumbesiin vuonna 1528. Vähitellen etenkin Perun rannikkoseudun plantaaseille ja Andeilla sijainneisiin kaivoksiin alettiin kuljettaa yhä enemmän afrikkalaista työvoimaa. Nämä kuitenkin kestivät Andien ilmastoa ja raskaita työoloja huonommin kuin intiaanit, joten afrikkalaisia alettiin keskittää rannikkoseutujen puuvilla- ja sokeriruokoplantaaseille. Pohjois-Perun suurimpia plantaasikeskittymiä olivat Zaña, Jequetepeque, Chicama ja Santa. Liman eteläpuolella plantaaseja oli puolestaan Arequipan seudulla sekä Cañeten, Piscon, Ican ja Nazcan alueilla. Afrikkalaisperäinen väestö alkoi vähitellen keskittyä rannikon kaupunkeihin Limaan, Trujilloon ja Lambayequeen sekä plantaasien läheisyyteen maaseudulle. (Aguirre 2005, 20–22.) Kaikkiaan Peruun vietiin siirtomaa-ajalla arviolta noin 100 000 orjaa, joskaan tarkkoja lukuja ei ole tiedossa. Vain osa heistä tuli suoraan Afrikasta. Suurin osa oli saapunut ensin Karibialle tai muihin Espanjan siirtomaihin, kuten Kolumbiaan ja Panamaan, mistä heidät toimitettiin edelleen Tyynenmeren rannikolle. Orjat olivat kielellisesti ja etniseltä taustaltaan hyvin heterogeeninen joukko. Suurin osa oli kotoisin Keski- ja Länsi-Afrikasta, kuten nykyisten Kongon, Mosambikin ja Angolan, sekä Guinean ja Senegalin alueilta. (Aguirre 2005, 19–30.)

Orjien asema oli kaupungeissa usein hieman parempi kuin maaseudulla, sillä kaupungeissa heillä oli mahdollisuus hankkia omia tuloja ja he saattoivat näin lopulta lunastaa itsensä vapaaksi. Orjilla oli isäntiensä lupa työskennellä esimerkiksi käsityöläisinä tai katukauppiaina. Vastineeksi ”vapaudestaan” heidän tuli luovuttaa isännilleen tietty prosenttimäärä päiväpalkastaan. Siirtomaaisännät siis sallivat orjille tietyn määrän autonomiaa, mikäli heillä itsellään oli mahdollisuus hyötyä siitä. Säilyttääkseen yhteiskunnallisen järjestyksen ja estääkseen mahdollisen kapinan syntymisen espanjalaiset näkivät tarpeellisenä tukahduttaa afrikkalaisten perinteiden, tapojen ja uskonnon harjoittamisen. Katolinen kirkko puolestaan

pyrki syöttämään orjille kristillisiä oppeja ja järjestämään heidät katolisiin veljeskuntiin, *cofradioihin*. Näkyvin osa näiden *cofradioiden* toimintaa oli uskonnon harjoittaminen keskittyen jonkin tietyn pyhimyksen palvonnan ympärille, mutta todellisuudessa *cofradioiden* toiminta ulottui paljon laajemmalle. Veljeskuntien johtajina toimivat itse orjat ja tavoitteeksi muodostui afrikkalaisen kulttuurin ja perinteiden säilyttäminen. *Cofradian* olivat myös tärkeitä kohtaamispaikkoja, joissa pyrittiin vahvistamaan sosiaalisen yhteenkuuluvaisuuden tunnetta etnisesti kovin pirstaleisen orjajoukon kesken. Orjien omistajat eivät olleet ollenkaan vakuuttuneita siitä, että nämä oppisivat kuuliaisiksi katolilaisiksi, vaan näkivät *cofradian* uhkaavina järjestelminä koko yhteiskunnalle. Uskonnollisissa palvontamenoissa harjoitettu afrikkalainen musiikki ja tanssi saivat myös katolisen kirkon muuttamaan suhtautumistaan ja mieltämään kultin pakanalliseksi. Muiden afrikkalaisperäisten juhlien ja perinteiden tapaan myös uskonnolliset seremoniat tuomittiin primitiivisiksi ja jopa paholaisen palvonnaksi. (Valtonen 2001, 120–121; Aguirre 2005, 81–108.)

Orjien perinteiden harjoittamista pyrittiin kontrolloimaan erilaisin kielloin ja määräyksin. Tukahduttamisyritykset eivät kuitenkaan tuottaneet tulosta siirtomaaisäntien toivomalla tavalla. Päinvastoin, sortopolitiikka kasvatti orjien kulttuurista vastarintaa entisestään ja kieltoihin vastattiin keksimällä erilaisia luovia ratkaisuja. Edes rumpujen kieltäminen ei estänyt heitä luomasta musiikkia ja rytmejä, mikä oli heille luontainen ilmaisukeino. Soittimesta kävi melkein mikä vain – vaikkapa puiset rahtilaatikot, joita käytettiin maataloustuotteiden ja kauppatavaroiden kuljettamiseen. Afroperulaiseen musiikkiin olennaisesti kuuluvan perinteisen laatikkorummun, *cajonin*, epäilläänkin syntyneen juuri tällä tavalla. (Mm. Santa Cruz 2006.)

Pakkotyötä käytettiin erityisesti valtavilla sokeri- ja puuvillaplantaaseilla, joiden reunamilla sijaitsivat orjien asumukset. Siellä heillä oli jonkin verran mahdollisuuksia kommunikoida ja viettää aikaa keskenään työpäivän päätyttyä. (Aguirre 2005, 61–62.) Eri etnisten ryhmien kohdatessa syntyi uusia rytmejä, tansseja ja muita perinteitä, joita valkoiset isännät eivät kyenneet tuhoamaan. Jaettu kohtalo, historia ja alkuperä toimivat yhdistävänä tekijänä ja kollektiivisena inspiraation lähteenä juuriltaan kiskotuille ja orjuutetuille afrikkalaisille. Tanssi ja musiikki olivat tärkeitä ilmaisukanavia orjille toimien eräänlaisena varaventiilinä ja keinona selviytyä jokaisesta päivästä vaikeissa oloissa.

Orjien kohtelu oli äärimmäisen julmaa. Niskuroinnista ja sääntöjen rikkomisesta saattoi saada rangaistukseksi raipan iskuja, polttomerkinnän tai jopa kuolemantuomion. Ei siis ollut mikään ihme, että orjien karkaaminen oli yleistä. Brasiliassa ja Espanjan siirtomaissa paenneet orjat perustivat yhteisöjä, jotka yleensä tunnetaan espanjankielisillä alueilla nimellä palenke (*palenque*) ja Brasiliassa termillä kilombo (*quilombo*). *Cimarrónien*, eli itse itsensä vapauttaneiden orjien palenket olivat poliittisesti järjestäytyneitä yhteisöjä, joilla oli omat johtajansa. Orjayhteisöt sijaitsivat kaukana asutuksesta, piilossa siirtomaaherroilta ja viranomaisilta, joita vastaan ne valmistautuivat puolustautumaan. Limassa tiedetään olleen useita orjayhteisöjä, joista tunnetuin oli Huachipan palenke. Sen poliittisena, sotilaallisena ja mahdollisesti myös uskonnollisena johtajana toimi Piscosta karannut orja Francisco Congo ”Chavelilla”. Vuonna 1713 kyseiseen palenkeen tehtiin haciendojen omistajien organisoima rynnäkkö, jonka päätteeksi Francisco Congo sekä muut kapinalliset vangittiin ja tuomittiin hirtettäväksi. (Valtonen 2001, 111–112; Aguirre 2005, 137–150.) Poikkeuksellisen vahvana *cimarrón*-johtajana tunnettu Francisco Congo jätti nimensä historiaan muistuttaen nykypäivän afroperulaisia kulttuurisen ja sosiaalisen vastarinnan merkityksestä. Hänen nimeään kantaa myös Limassa toimiva afroperulaisten oikeuksia ajava järjestö *Movimiento Negro Francisco Congo* (ks. *Nettilinkit*, liite 4).

Vastarinnan muotoja oli monenlaisia. Karkaamisen lisäksi orjat saattoivat myös ryhtyä kapinaan olojensa parantamiseksi, kuten kävi muun muassa San Jacinton ja San Josén suurtiloilla 1700-luvun lopulla. Syynä olivat orjia koskevien sääntöjen ja valvonnan tiukentuminen, ja työolojen huonontuminen. (Aguirre 2005, 150–152.) Myöhemmin Peruuun saapunut itsenäisyystaistelija José de San Martín osasi hyödyntää tilannetta lupaamalla vapauden kaikille orjille, jotka liittyisivät hänen itsenäisyysarmeijaansa. Liman yläluokka vastusti San Martínin liberaaleja ajatuksia intiaanien ja orjien vapauttamisesta, sillä se pelkäsi maatalouden romahtamista ja taloudellisten etuoikeuksiensa menettämistä. (Aguirre 2005, 161–166.)

28. heinäkuuta 1821 Peru julistautui itsenäiseksi Espanjalta, kun José de San Martínin ja Simon Bolívarin armeijat liittoutuivat. Itsenäistymisen jälkeisinä vuosina Perun epävakaa poliittinen tilanne heijastui myös orjien tilanteeseen ja ennakoi orjien vapauttamiseen johtaneita tapahtumia. Orjakauppa kiellettiin, mikä oli suuri askel kohti orjalaitoksen lakkauttamista. Orjat karkailivat ja kapinoivat entistä enemmän, ja monet myös onnistuivat



ostamaan itsensä vapaaksi. (Aguirre 2005, 171–172.) Vuonna 1844 maan johtoon nousi Ramón Castilla, vähän kouluja käynyt mestitsi, joka vetosi maan köyhään väestöön. Erityisesti maan talouteen paljon uudistuksia tehnyt Castilla vetäytyi virastaan vuonna 1851, mutta palasi neljä vuotta myöhemmin johtamaan vallankumousta seuraajansa José Rufino Echeniquen korruptoituneen hallituksen kaatamiseksi. Sekä Castilla että Echenique kilpailivat orjien ja intiaanien huomiosta saadakseen heidät liittymään omiin armeijoihinsa. Echenique julisti antavansa vapauden jokaiselle, joka ilmoittautuisi hänen armeijaansa vähintään kahdeksi vuodeksi. Lisäksi hän lupasi korvauksia orjien omistajille. Ramón Castilla vei lopulta voiton ilmoittamalla 3. joulukuuta 1854, että hän julistaisi ehdoitta vapaaksi kaikki orjat lukuun ottamatta niitä, jotka liittyisivät Echeniquen armeijaan. Kaikki siihen asti orjina työskennelleet miehet ja naiset ikään katsomatta pääsisivät täydelliseen vapauteen. Kyseenalaista tai ei, Ramón Castilla on jäänyt historiaan miehenä, jonka toimesta orjuus lakkautettiin Perussa. (Valtonen 2001, 505–506; Aguirre 2005, 185–186.)

### 3.2 Kolmen kulttuurin keitos

Ensimmäistä kulttuurienvälistä kohtaamista Perun alkuperäisväestön ja afrikkalaisten välillä kuvaa anekdootti, jonka mukaan afrikkalaisten tumma hipiä herätti niin paljon ihmetystä intiaaneissa, että nämä yrittivät hangata mustaa väriä pois tulijoiden iholta (Aguirre 2005, 20–21). Tästä ensikohtaamisesta seurasi mestisaatioprosessi, jonka tulos on nähtävissä Perun heterogeenisessä, monikulttuurisessa ja monietnisessä yhteiskunnassa.

Kulttuurien yhteentörmäyksestä alkanut mestisaatio lähti hyvin nopeasti käyntiin Latinalaisessa Amerikassa. Tähän vaikutti muun muassa se, että espanjalaisten joukossa ei juuri ollut naisia, minkä seurauksena monet intiaaninaisista päätyivät espanjalaisten puolisoiksi tai joutuivat seksuaalisen väkivallan uhriksi. Eurooppalaisten siirtolaisten muutto uudelle mantereelle oli valloituksen alkuvuosikymmeninä varsin vilkasta, mutta 1600-luvultaessa muuttovirta hidastui ja siirtomaissa syntyneiden eurooppalaisten määrä alkoi nousta. Vaikka näitä ”valkoisia kreoleja”<sup>6</sup> alkoi olla enemmän suhteutettuna emämaassa syntyneisiin,

---

<sup>6</sup> Tässä viitataan Valtosen (2001) määritelmään kreoli-käsitteestä. Valtonen ja Aguirre (2005) tarkoittavat termillä ”kreoli” eri asioita. Aguirre käyttää termiä viitaten afrikkalaistaustaisiin kun taas Valtonen tarkoittaa sillä eurooppalaisen syntyperän omaavia henkilöitä. Perun kontekstissa *criollo* on varsin moniulotteinen ja kiistanalainen termi, joka liittyy vahvasti keskusteluun etnisestä ja kansallisesta identiteetistä. Avaan käsitettä lisää luvussa 4.

säilyivät jälkimmäiset silti sosiaalisen hierarkian huipulla. Valkoisten ja intiaaninaisten väliset liitot saatettiin hyväksyä ja virallistaa, mikä nosti intiaanit sosiaalisessa asteikossa ylemmäksi. Valkoisten ja mustien välisiä suhteita ei puolestaan virallistettu juuri koskaan. Näistä liitoista syntyneet mulatit olivat hierarkiassa mestitsien alapuolella, mutta saattoivat silti työskennellä vapaina työläisinä tärkeissä tehtävissä käsityöläisinä, maataloudessa ja kaivoksissa. (Valtonen 2001, 117–121.)

Alueilla, joilla mustaa orjaväestöä oli keskittynyt paljon, kuten Brasiliassa ja Karibialla, ovat myös mahdollisuudet afrikkalaisen kulttuurin säilymiselle olleet suhteellisen hyvät. (Valtonen 2001, 120–121.) Perussa afrikkalaiset piirteet puolestaan alkoivat jo hyvin varhaisessa vaiheessa sekoittua alkuperäisväestön perinteisiin, ottaen samalla vaikutteita espanjalaisten mukanaan tuomasta kulttuurista. Perulainen sosiologi ja historioitsija Luis Rocca Torres toteaa, että tuolloin Andeilla alkanut kulttuurinen vuorovaikutus afrikkalaisten ja intiaanien välillä on ollut merkittävää, mutta asiaa on tutkittu valitettavan vähän. Sen sijaa on keskitytty joko yksittäisten etnisten ryhmien tarkasteluun tai espanjalaisten ja afrikkalaisten välisten suhteiden tutkimiseen. (Rocca Torres 3.4.2008; Arteaga Muñoz & Rocca Torres 2007.)

Afrikkalaisten ja intiaanien yhteiselon synnyttämät taiteelliset ja uskonnolliset representaatiot ovat säilyneet näihin päiviin asti vahvoina. Monissa afroperulaisissa perinteissä on nähtävissä piirteitä intiaanikulttuureista. Tästä yksi esimerkki on *Fiesta de El Carmen* Chinchassa (ks. luku 4). Joulukuun 27. päivä El Carmenin kylän suojeluspyhimystä Virgen del Carmenia juhlintaan seremonioin, joissa on vaikutteita sekä espanjalaisten katolisista perinteistä että afrikkalaisista rituaaleista ja Andien kulttuureista. Andien alkuperäiskansojen perinteisiin on puolestaan omaksuttu runsaasti afrikkalaisia elementtejä, jotka näkyvät erityisesti uskonnollisissa juhlissa ja niihin liittyvissä tansseissa ja musiikissa. Andeilla afroväestöön ei juuri enää törmää, mutta intiaanikylissä edelleen tuhannet ihmiset kokoontuvat karnevaaleissa tanssimaan tansseja, jotka kuvaavat orjuuden aikaan liittyviä tapahtumia. Lukuisat *Morenadas*-, *Caporales*- ja *Bailes de Negritos* -tanssit ovat vahvasti afrovaikutteisia ja osa elävää kansanperinnettä. Tansseissa käytetään naamioita, jotka esittävät mustaihaisia afrikkalaisia. Usein tanssijat myös maalaavat ihonsa tummaksi: intiaanit siis ikään kuin muuntautuvat ”afrikkalaisiksi” ja edelleen tanssivat heidän tanssejaan omissa juhlissaan.

---

Rocca Torresin mukaan kyseessä on laajalle levinnyt ja suuria massoja liikuttava perinne, joka on elävä todiste afrikkalaisten ja intiaanien kulttuurisesta vuorovaikutuksesta Andien alueella. (Rocca Torres 2007, Rocca Torres 3.4.2008, Limonchi 2007.)

Kulttuurienvälinen vuorovaikutus on ollut intensiivistä afrikkalaisten ja intiaanien välillä, eikä konflikteiltakaan voitu välttyä. Espanjalaiset suhtautuivat alistavasti molempiin etnisiin ryhmiin ja pyrkivät tarkoituksella luomaan jännitteitä näiden välille estääkseen ryhmien liittoutumisen heitä vastaan. Orjat muun muassa osallistuivat intiaanien valloitukseen isäntiensä palvelijoina sekä toimivat vartijaorjina (*caporales*), joiden tehtävänä oli valvoa ja kurittaa intiaaneja tai muita orjia. Perussa ja Boliviassa nykyisin hyvin suosittu caporales-tanssi on saanut inspiraationsa ja nimensä juuri tämän mukaan. Toisaalta Perun mustalla väestöllä on ollut oma osansa intiaanien taistelussa imperialismia vastaan. Inkajohtaja Túpac Amarun puoliso Micaela Bastidasilla oli tiettävästi afrikkalaisia sukujuuria ja hänen rinnallaan taisteli useita afrikkalaistaustaisia, kuten Túpac Amarun ”oikea käsi” Antonio Oblitas. Orjien vapauttaminen oli yksi Túpac Amarun vaatimuksista hänen organisoimassaan intiaanikapinassa espanjalaisia vastaan vuonna 1780. (Rocca Torres 2007, 18–19; Karppinen 2009.)

Suuri osa intiaanien ja mustien välisestä eripuraisuudesta oli siirtomaaisäntien lietsomaa ja etnisten ryhmien välisiä liittoja pyrittiin estämään asettamalla erittäin kovia rangaistuksia. Taustalla oli pelko ryhmien liittoutumisesta siirtomaahallintoa vastaan, mitä ei tietenkään haluttu. (Rostworowski 2000, 31.) Kaikesta huolimatta mestisaatio juuri intiaanien ja afrikkalaistaustaisten välillä on ollut yleisintä. Historiallisten lähteiden mukaan vuosina 1795–1820 Liman San Lázaron ja Santa Anan seurakunnissa liitot mustien ja intiaanien välillä olivat hyväksyttäviä ja avioliittoja solmittiinkin merkittävä määrä. Kyseisille alueille (nykyisin Rimac ja Barrios Altos) oli keskittynyt eniten afro- ja alkuperäisväestöä ja arkinen yhteiselo edesauttoi etnisten ryhmien välisiä suhteita. (Panfichi 2000, 138.)

### **3.3 Afroperulaisen tradition uudelleensyntymä**

Moniin muihin Latinalaisen Amerikan maihin verrattuna Peruun vietiin siirtomaa-ajalla suhteellisen vähän orjia. Silti 1500-luvun lopulla Liman väkiluvusta jopa puolet oli afrikkalaisperäistä väestöä, ja vuoteen 1650 mennessä määrä oli kasvanut entisestään koko maassa. Vuoden 1940 väestönlaskennan mukaan afroperulaisia oli kuitenkin enää vain noin

puoli prosenttia koko maan väestömäärästä. Tätä väestökatoa on selitetty muun muassa orjuuden aikaisilla kuolemilla, mutta todennäköisempää on, että luvut johtuvat ihmisten samastumisesta ennemmin rannikon kreolikulttuuriin (*cultura criolla*) kuin afrikkalaiseen diasporaan. 1900-luvulle tultaessa näkyvää mustaa kulttuuria tai kollektiivista identiteettiä ei käytännössä ollut enää olemassa, sillä mustat eivät muodostaneet selkeää yhtenäistä etniseen taustaan pohjaavaa ryhmää. Tämä voi olla yksi syy siihen, että suuri osa afrikkalaisperäisistä traditioista ”katosi” kollektiivisesta kansallisesta muistista. Perinteitä harjoitettiin enää lähinnä yksittäisten sukujen ja yhteisöjen keskuudessa. (Feldman 2006, 3.)

1950-luvulta lähtien globaalit tapahtumat alkoivat vaikuttaa Perussa. Afrikan maiden itsenäistyminen ja kansainväliset mustien oikeuksia ajavat liikkeet saivat myös Perun afroväestön hereille ja aiheuttivat Liman taiteilijapiireissä valtavan kiinnostuksen ryhtyä tutkimaan ja elvyttämään afroperulaista kulttuuria. Vuonna 1956 perustettiin ensimmäinen afroperulaista tanssia ja musiikkia esittävä ryhmä *Compañia Pancho Fierro*, 1800-luvulla eläneen mulattitaiteilijan mukaan nimetty seurue, jota johti ”valkoinen kreoli” ja folkloristiikan professori José Durand. (Feldman 2006, 3–4.) Durand oli siirtomaa-ajan Latalaisen Amerikan ja Euroopan kirjallisuuden asiantuntija sekä intohimoinen musiikin harrastaja ja tutkija. Erityisen kiinnostunut hän oli afroperulaisesta musiikista ja tansseista, joiden säilyttämistä jälkipolville ja tuomista suuren yleisön eteen hän piti tärkeänä. Durand konsultoi Liman taiteilijasukuihin kuuluvia afroperulaisia artisteja ja kokosi heistä esiintymisryhmän muusikko Don Porfirio Vásquezin avustuksella, joka myös opetti perinteisiä tansseja ja lauluja ryhmän nuorimmille. Vanhemmat jäsenet osallistuivat aktiivisesti tanssien ja musiikkikappaleiden rekonstruoimisprosessiin, tuomalla mukaan oman perheensä ja sukunsa piirissä harjoitettuja perinteitä. *Compañia Pancho Fierro*n ensiesiintyminen Liman *Teatro Municipalissa* kesäkuussa 1956 oli historiallinen, sillä se toi ensimmäistä kertaa afroperulaisen musiikin ja tanssin näyttämölle afroväestöön kuuluvien artistien esittämänä. Innostunut vastaanotto rohkaisi muita taiteilijoita perustamaan omia ryhmiään ja näin omalta osaltaan vaikuttamaan afroperulaisten traditioiden elvyttämiseen. (Feldman 2006, 25–29.)

*Compañia Pancho Fierro* käynnisti afroperulaisen kulttuurin elvyttämisprosessin, joka sai afrikkalaiseen diasporaan kuuluvat tiedostamaan entistä paremmin mustat juurensa. Durandin luomissa rekonstruktioissa musta kulttuuri kuitenkin liitettiin menneisyyteen ja

romantisoituihin mielikuviin siirtomaa-ajasta, mitä myös hyödynnettiin esitysten visuaalisen ilmeen luomisessa. Vielä tänäkin päivänä perinteisten tanssikoreografioiden puvustus mukailee siirtomaa-ajan muotia röyhelöhameineen ja päähuiveineen (ks. *kuvat 7, 9, 12, 13 ja 20*, liite 6). Durandin meriittejä perinteen elvyttäjänä ei kuitenkaan haluta liikaa korostaa ainakaan afroperulaisten keskuudessa. Feldman epäilee vastahakoisen suhtautumisen johtuvan siitä, että Durand ei itse kuulunut afroväestöön. Durandia on myös kritisoitu sekä holhoavasta asenteesta ryhmänsä jäseniä kohtaan että perinteiden liiallisesta muokkaamisesta. Afroperulaiseen artistisukuun kuuluva muusikko ja tanssija Juan Carlos ”Juanchi” Vásquezin mukaan Pancho Fierro esityksistä oli muun muassa karsittu pois tanssiliikkeet, joita pidettiin sopimattomina ja säädyttöminä. (Feldman 2006, 44–46.)

Haastattelemistani henkilöistä juuri kukaan ei maininnut José Durandia. Sen sijaan Nicomedes ja Victoria Santa Cruz mainittiin poikkeuksetta ensimmäisinä afroperulaisten kulttuurin elvyttäjistä. Santa Cruzin sisaruksista vanhempi, Nicomedes, liittyi Durandin Pancho Fierro -ryhmään vuonna 1957, mutta perusti jo seuraavana vuonna oman kokoonpanon, *Cumananan*. Nicomedesin teatteria ja tanssia opiskellut sisko Victoria liittyi ryhmään vuonna 1959. Sisarukset tutkivat ja rekonstruoivat afroperulaista kansanperinnettä, kumpikin keskittyen omaan erikoisalaansa. Nicomedes perehtyi etnografisiin tutkimuksiin sekä keräsi ja kirjoitti *décima*-runoutta ja sävelsi lauluja. Victoria puolestaan ohjasi teatteriesityksiä ja loi uusia perinteisiin tansseihin pohjaavia koreografioita. Hänen käsialaansa ovat muun muassa rekonstruoidut *zamacueca*- ja *landó*-tanssit, joiden liikemateriaaliin suuri osa nykykoreografioistakin perustuu. Durandin koloniaalista aikaa romantisoivaan kreolinostalgiaan verrattuna Santa Cruzin sisarusten lähestymistapa oli varsin erilainen. Muun muassa rasismia ja muita afroperulaista väestöä koskettavia yhteiskunnallisia teemoja käsittelevistä esityksistä huokui ylpeys afrikkalaisista juurista ja mustan kulttuurin voimasta. (Feldman 2006, 54–56.)

Cumananan repertoarissa oli myös esityksiä, joihin liittyi ritualistisia ja afrikkalaisiin uskontoihin viittaavia elementtejä. Koska Perun afrikkalaisperäisen väestön uskonnollisista rituaaleista on olemassa hyvin vähän dokumentoitua tietoa, Victoria ja Nicomedes Santa Cruz mitä luultavimmin harrastivat lainaamista muista kulttuureista. Vaikutteita otettiin myös 1960-luvulla Perussa vierailleilta länsiafrikkalaisilta tanssiryhmiltä, joiden koreografioista Victoria Santa Cruz tietävästi ammensi ”aitoja” afrikkalaisia elementtejä omin

koreografioihinsa. Santa Cruz tunnetaan karismaattisena taiteilijana, jonka ohjauksessa monet nuoret aloittelevat artistit alkoivat tiedostaa kuuluvansa afrikkalaiseen diasporaan ja oppivat olemaan siitä ylpeitä. (Feldman 2006, 56–57; Vásquez Rodríguez 15.3.2008.)

Myöhemmin, opiskeltuaan muutaman vuoden teatteria ja koreografiaa Pariisissa Victoria Santa Cruz perusti vuonna 1966 uuden tanssiryhmän, *Teatro y Danzas Negras del Perú*. Santa Cruz harjoitutti ryhmäänsä hyödyntämällä jo aikaisemmin luomiaan erityisiä opetusmetodeja, joiden taustalla oli ajatus geneettisestä, esi-isiltä peritystä rytmitajusta ja kehollisesta muistista (*memoria ancestral*). Muun muassa erilaisten improvisaatioharjoitusten avulla hän rohkaisi tanssijoita kuuntelemaan sisäisiä impulssejaan ja hakemaan yhteyttä esi-isiinsä kehollisten tuntemusten ja liikkeen kautta. Myös koreografioiden luomisessa ja tanssien rekonstruomisessa Santa Cruz käytti tätä metodia: esimerkiksi landó-tanssin sanottiin kadonneen kollektiivisesta muistista, mutta hän sanoo löytäneensä sen omasta kehomuististaan. 1960-luvun lopulla Victoria Santa Cruz nimitettiin johtamaan Perun kansallista kansanmusiikki- ja tanssikoulua *Escuela Nacional de Folklore* sekä kansantansseja ja -musiikkia esittävää ryhmää *Conjunto Nacional de Folklore*, joka kiersi esiintymässä myös ulkomailla. (Santa Cruz 1978, 14–15; Feldman 2006, 69–77.)

Samalla kun Victoria Santa Cruz niitti mainetta koreografina ja teatteriohjaajana, hänen veljensä Nicomedes keskittyi décima-runouteen (ks. luku 4) ja perinteiden tutkimiseen. Hän oli yksi avainhahmoista afroperulaisten perinteiden elvyttämisprosessissa, edesauttaen mustan tietoisuuden leviämistä perun afroväestön keskuudessa kantaa ottavilla teksteillään. Hänen tärkeimpiä teoksiaan on vuonna 1971 julkaistu *Ritmos negros del Perú* -runokokoelma. Kokoelmalle nimen antanut runo kuvaa afrikkalaisten esi-isien matkaa orjalaivoilla Amerikkaan ja päätymistä Perun suurtiloille pakkotöihin (ks. *Décima-runoja ja laulun sanoja*, liite 5). Monet Nicomedes Santa Cruzin runoista käsittelevät samaa tematiikkaa, synkkää siirtomaahistoriaa ja orjien kurjaa kohtaloa. (Vogeley 1982.)

Jo ennen liittymistään José Durandin Pancho Fierro -esiintymisryhmään Nicomedes Santa Cruz oli kierrellyt eri puolilla Perua ja Latinalaista Amerikkaa sekä esittäen runojaan ja keräten tietoa eri alueiden perinteistä. Hän oli perehtynyt décima-runouden lisäksi myös sekä tanssien että rytmien alkuperään, ja pyrki tutkimuksillaan osoittamaan Perun kreolimusiikin afrikkalaiset juuret. Hän oli ajan hermolla ja tietoinen kansainvälisen, mustien oikeuksia

ajavan *negritude*-liikkeen<sup>7</sup> pyrkimyksistä. Santa Cruz samastui voimakkaasti muiden Latinalaisen Amerikan maiden afrikkalaistaustaisiin, heidän kulttuuriinsa ja perinteisiinsä, joiden pohjalta hän alkoi rekonstruoida unohduksiin jäänyttä perulaista afrokulttuuria. Santa Cruzin johdolla Perusta alettiin luoda uusia yhteyksiä Atlantin puoleiseen afrikkalaiseen diasporaan, josta ammennettiin kulttuurista tietämystä. Mantereen toisella laidalla afrikkalaisen diasporan marginaalissa eläville perulaisille erityisesti Kuuba ja Brasilia näyttäytyivät Afrikan ”korvikkeena” ja kulttuurisen tiedon lähteenä. (Feldman 2006, 83–89.)

Afrokuubalainen ja -brasilialainen kulttuuri vaikuttivat vahvasti sekä Santa Cruzin että muiden afroperulaisten artistien tuotantoon. Nicomedes Santa Cruz myös levytti *décima*-runoja, joiden taustalla soivat afrokuubalaiset *santería*- ja *abakwá*-rytmit. Feldmanin mukaan eri afroelementtien yhdisteleminen kuvastaa Santa Cruzin henkilökohtaisia näkemyksiä *negritude*-ideologiasta ja kaikkia mustan rodun ja kulttuurin edustajia yhdistävästä pan-afrikkalaisuudesta. Santa Cruzin kirjoittama *décima*-runous puolestaan edustaa parhaimmillaan perulaista *negritude*-ideologiaa, joka tekstien kautta alkoi avautua yhä useammalle perulaiselle. (Feldman 2006, 90–92.)

Santa Cruzien ohella toinen merkittävä taiteilijasuku on Vásquezin suku, joiden omistuksessa on tunnettu Liman Barrancon kaupunginosassa sijaitseva afroperulaiseen ja kreolimusiikkiin sekä tanssiin keskittyvä ravintola ja kulttuurikeskus Peña Don Porfirio (ks. *Nettilinkit*, liite 4). Ravintolan perustaja, jo edesmennyt muusikko Abelardo Vásquez, nimesi paikan muusikkoisänsä mukaan: Don Carlos Porfirio Vásquez Aparicio (1902–1971) oli tärkeä afroperulaisten perinteen tuntija ja *décimista*, jolta Nicomedes Santa Cruzinkin sanotaan saaneen oppinsa. Vásquez valittiin opettamaan tanssia ja musiikkia vuonna 1945 San Marcosin yliopiston etnologian laitokselle perustettuun kansanperinteen ja -taiteen yksikköön, jota johti antropologi ja perinteentutkija José María Arguedas. Vásquezin maine opettajana ja asiantuntijana kiiri nopeasti ja hänet palkattiin jopa yksityisopettajaksi valkoisen yläluokan koteihin. Myöhemmin Porfirio Vásquez ryhtyi työskentelemään José Durandin kanssa tämän

---

<sup>7</sup> *Negritude*-liike syntyi ranskankielisten mustien intellektuellien piirissä vastustamaan kolonialistien poliittista, sosiaalista, kulttuurista ja moraalista valtaa. Nykyisin valkoisen länsimaisen kulttuurin vastustukseen viittaava termi on sittemmin yleistynyt kaikkialla afrikkalaisessa diasporassa. (Carlberg 1989.)

perustamassa, afroperulaista musiikkia ja tansseja esittävässä Pancho Fierro -ryhmässä. (Feldman 2006, 27–28.)

Porfirio Vásquezin yhdeksästä lapsesta kuusi omistautui musiikille, mutta erityisesti hänen poikansa Abelardo otti vastuulleen isänsä roolin afroperulaisten perinteen jatkajana. Vásquezin suvussa on muun muassa isältä pojalle säilynyt *marinera limeña* -tanssi, jota Porfirio aikoinaan opetti myös Liman aristokraateille. Porfirio Vásquezilla oli myös tärkeä rooli afroperulaisten tanssien rekonstruoidessa. Hänen muun muassa tiedetään luoneen ensimmäisen *festejo*-koreografian perinteisten tanssien pohjalta. Abelardo peri isänsä tittelin tanssinopettajana, taitelijana sekä *marinera limeña* -maestrona, ja hänen perustamassaan *peñassa* tätä perinnettä vaalitaan edelleen (ks. *kuvat 10 ja 11*, liite 6). Muusikko Rafael Santa Cruz kiittää Abelardo Vásquezia myös perinteisen soittimen *cajitan* olemassaolosta. 1980-luvulla juuri kukaan ei enää soittanut tätä soitinta, paitsi Abelardo Vásquez. (Santa Cruz 2006, Pedro 2.4.2008.) Nykyisin, jo neljännessä polvessa, suvun traditiota jatkaa Abelardon tyttärenpoika, tanssija ja koreografi Pierr Padilla Vásquez, jonka perustama ryhmä *Colectivo Palenke* (ks. *Nettilinkit*, liite 4) puolestaan edustaa uuden sukupolven afroperulaista modernisoiduilla versioillaan perinteisistä tansseista ja musiikista.

Vásquezien rooli perinteiden jatkajina on merkittävä, mutta suurelle yleisölle vielä tunnetumpi on osittain De la Colina -sukuun kuuluvista muusikoista<sup>8</sup> ja tanssijoista koottu Perú Negro -tanssiryhmä, joka on niittänyt mainetta ja tuonut afroperulaista kulttuuria tunnetuksi laajasti myös ulkomailla. Perú Negron menestystarina alkoi 1970-luvulla, kun Perussa alettiin tukea kansanperinteen edistämistä pyrkimyksenä vahvistaa maan kansallista identiteettiä. Tuolloin maata johtanut kenraali Juan Velasco Alvarado toteutti vasemmistolaisista politiikkaa, johon liittyi teollisuuden kansallistamista ja maaudistuksia sekä kulttuurisia uudistuksia. Muun muassa kansallinen kulttuuri-instituutti *Instituto Nacional de Cultura (INC)* perustettiin ja ketšuan kielen asema virallistettiin. Kansallismielinen Velasco vastusti Yhdysvaltojen kulttuuri-imperialismia ja suosi kotimaista kulttuurituotantoa, muun muassa määräämällä lisää kotimaista musiikkia radiokanavien ohjelmistoon. Myös elävän musiikin esittämistä ja tanssitaideita edistettiin järjestämällä opetusta kouluissa, kilpailuja sekä valtion tukemia, ulkomaalaisille suunnattuja tanssi- ja musiikkiesityksiä.

---

<sup>8</sup> Mm. Perú Negron yksi perustajajäsen Ronaldo Campos de la Colina ja cajonisti Carlos ”Caitro” Soto de la Colina. Samaan artistisukuun kuuluu kansainvälisestikin tunnettu laulaja Susana Baca de la Colina.



Vaikka valtio tuki erityisesti Andien musiikkia, myös afroperulaiset artistit saivat osansa. (Feldman 2006, 126–127; Petrozzi-Stubin 24.4.2009, Oswaldo 12.4.2008.)

Perú Negron perustivat vuonna 1969 neljä Victoria Santa Cruzin *Teatro y Danzas Negras del Perú* -ryhmästä eronnutta jäsentä: Ronaldo Campos, Orlando ”Lalo” Izquierdo, Victor Padilla ja Rodolfo Arteaga. Victoria Santa Cruz kritisoi nuoria artisteja mustan kulttuurin eksotisoimisesta, sillä nämä ryhtyivät luomaan erityisesti turisteille suunnattuja kaupallisia näytöksiä. Perú Negrosta kuitenkin tuli nopeasti suosittu ja tunnettu ryhmä, etenkin sen voitettua Buenos Airesissa vuonna 1969 kansainvälisen tanssi- ja laulukilpailun (*Festival Internacional de la Danza y la Canción*). Menestyksen myötä Velascon hallitus otti Perú Negron suojelukseensa ja ryhtyi rakentamaan siitä perulaisen folkloren lippulaivaa. Erityisesti ryhmän esiintyminen televisiossa teki mustaa musiikkia ja tanssia tunnetuksi suuren yleisön keskuudessa. Nuoret afroperulaiset puolestaan näkivät Perú Negron mahdollisuutena ja tavoitteena: ura tanssijana tai muusikkona ryhmän riveissä saattoi olla avain menestykseen ja parempaan elämään. (Feldman 2006, 126–132; Oswaldo 12.4.2008.)

Perú Negro toi oman kortensa kekoon afroperulaisen kulttuurin elvyttäjänä ja uudistajana. Nykyisin afroperulaisessa musiikissa yleisesti käytetyt kuubalaisperäiset soittimet, kuten congat ja bongo-rummut, otettiin mukaan uutena elementtinä. Uusien sovitusten tekeminen ja uusien elementtien lisääminen musiikkiin on jatkunut näihin päiviin asti, kun taas Lalo Izquierdon 1970-luvulla uudistamat tanssikoreografiat ovat säilyneet lähes muuttumattomina sekä Perú Negron että monien muiden tanssiryhmien repertuaareissa. Perú Negro -tyyli alkoi nopeasti määrittää afroperulaista tanssiperinnettä ja se saatettiin jopa mieltää ainoaksi oikeaksi tavaksi tanssia afroperulaisia tansseja. Asiaan vaikutti myös se, että Perú Negron maine levisi tv-esiintymisten myötä ja ryhmän tanssijoita palkattiin opettajiksi Liman kansalliseen kansanmusiikki- ja tanssikouluun (*Escuela Nacional de Folklore*), jossa heistä suuri osa opettaa edelleen tänäkin päivänä. (Feldman 2006, 147–150; Oswaldo 12.4.2008.)

## **4. AFROPERULAISEN KULTTUURIN REPRESENTAATIO**

### **4.1 Tanssi**

#### **4.1.1 Tanssien liikekieli ja symboliikka**

Kulttuurilla ja elinympäristöllä on suuri merkitys tanssien liikekielen syntymiseen. Arkielämän kokemukset ja olosuhteet ovat tanssi-ilmaisun lähtökohtana monissa kulttuureissa: tanssiliikkeiden avulla voidaan kuvata vaikkapa työntekoa (Green 1996, 14). Afrikkalaisissa yhteisöissä tanssi siirtyy sukupolvelta toiselle kehollisena perimätietona sosiaalisissa tilanteissa. Afroperulaisissa tansseissa on nähtävissä paljon elementtejä Afrikassa edelleen tanssittavista tansseista, vaikka suurin osa alkuperäisistä tansseista onkin vuosisatojen aikana joko täysin kadonnut tai kulttuurienvälisen vuorovaikutuksen myötä muotoutunut täysin uudeksi tanssityyliksi. Koska Peruun saapuneet ihmiset olivat kotoisin eri puolilta Afrikkaa ja monista eri etnisistä ryhmistä, ei heillä myöskään ollut olemassa yhtenäistä tanssityyliä tai perinteitä. Uudessa maassa eri etnisten ryhmien perinteet alkoivat sekoittua keskenään ja sulautua yhteen, ottaen myös paljon vaikutteita sekä alkuperäisväestöltä että eurooppalaisilta siirtomaaisänniltä. On olemassa hyvin vähän tietoa siitä, millaisia tansseja Peruun saapuneet afrikkalaiset ovat tanssineet. Se, mitä on jäljellä ”alkuperäisistä” afrikkalaisista tansseista, on osin perimätiedon, osin mielikuvituksen varassa. (Mm. Vásquez Rodríguez 15.3.2008.)

Afrikkalaiset elementit afroperulaisissa tansseissa näkyvät erityisesti vahvoissa lantion ja rintakehän liikkeissä sekä liikekokonaisuuksien monikerroksisuudessa. Toisaalta monille etenkin länsiafrikkalaisille tansseille tyypillisiä hyppyjä tai akrobaattisia liikkeitä ei juuri ole, ja tanssien liikerepertuaari on suhteessa yksinkertaisempi. Näyttävien hyppyjen ja isojen liikkeiden sijaan tansseissa korostuu esimerkiksi lantion monipuolinen käyttö, joka vaihtelee pehmeistä ja eleganteista liikkeistä nopeisiin ja teräviin iskuihin. Afroperulaisia tansseja tanssitaan useimmiten parin kanssa, mikä on monille afrolatinalaisamerikkalaisille tansseille tyypillinen piirre. Sukupuoliroolit erottuvat selkeästi, ja monet tansseista perustuvat miehen ja naisen väliseen leikkiin ja flirttailuun. Naisten liikekielessä korostuvat sensuellit lantion ja olkapäiden liikkeet sekä keimailu hameen avulla, kun taas rytmillisesti haasteelliset jalkojen koputussarjat (*zapateo*) ja akrobaattisemmat liikkeet kuuluvat lähes yksinomaan miesten tanssiin.

Peruun afrikkalaisia saapui huomattavasti vähäisempi määrä verrattuna Atlantin puoleiseen Latinalaiseen Amerikkaan. Alueilla, joissa afrikkalaisväestöä oli enemmän ja esimerkiksi samasta etnisestä ryhmästä olevia ja samaa uskontoa harjoittavia suurempi määrä, myös kulttuuriset piirteet säilyivät paremmin. (Valtonen 2001, 120–121; Aguirre 2005.) Esimerkiksi Kuubassa ja Brasiliassa afrikkalaiset elementit ovat säilyneet tansseissa vahvoina ja niistä voi jopa löytää huomattavia samankaltaisuuksia edelleen Afrikassa tanssittaviin tansseihin. Afroperulaisiin tansseihin on sekoittunut runsaasti piirteitä espanjalaisten ja alkuperäiskulttuurien perinteistä, eikä afrikkalaisten tanssien liikekieli ole niin selkeästi erotettavissa. Sen sijaan tansseissa voi nähdä paljon vaikutteita muista afrodiasporaan kuuluvista tansseista, kuten afrokuubalaisista tansseista.

#### **4.1.2 Tyylilajit ja tanssit**

Haastatteleman etnomusikologi Chalena Vásquez Rodríguezin (15.3.2008) mukaan afroperulaisiksi määriteltäviä tansseja ja tanssityylejä on luokiteltu kymmeniä, mutta näistä vain murto-osa on enää olemassa ja tunnettuja. Tyypillisimpiä ja tunnetuimpia, useimpien tanssiryhmien repertoaareihinkin sisällytettyjä afroperulaisia tansseja ja rytmejä ovat *festejo*, *alcátraz*, *landó*, *zamacueca*, *marinera*, *zapateo* ja *son de los diablos*.

Yksi tunnetuimmista ja suosituimmista tansseista on *festejo*, nimensä mukaisesti iloinen ja nopearytmisen juhlatanssi (ks. kuvat 12 ja 13, liite 6). Festejoa tanssitaan useimmiten parin kanssa, mutta etenkin juhlatilanteissa tyypillisiä ovat spontaanit improvisoidut soolot, joissa korostuu tanssijan ja perkussionistin välinen vuoropuhelu. Rafael Santa Cruzin mukaan tämä on yksi piirre, joka omaksuttiin afroperulaiseen tanssiperinteeseen vasta 1960-luvulla, mahdollisesti ottamalla mallia Perussa tuolloin vierailleilta Senegalin ja Guinean kansallisbaleteilta. Usein soolofestejoa kutsutaan nimellä *festejo valentina*. Nimi tulee Valentina Barrionuevalta, Liman taiteilijapiireissä tunnetulta tanssijalta ja laulajalta, jolla oli tapana järjestää 70-luvun alkupuolella suuria elävän musiikin iltoja, *peñoja*, joissa soitettiin, tanssittiin, ja improvisoitiin paljon (ks. kuva 14, liite 6). Kuubalainen musiikki oli tuolloin hyvin suosittua ja se vaikutti muun muassa siihen, että festejoa alettiin soittaa nopeampaan tempoon ja tanssia rytmittää bongo-rummuilla, antamalla ”kutsuja”, eli liikkeitä ohjaavia signaaleja tanssijoille hieman samaan tapaan kuin oli nähty afrikkalaisten soolorumpalien tekemän djembellä. (Santa Cruz 25.3.2008; ks. myös Feldman 2006, 165.) Festejoa harvoin

puuttuu tanssiryhmien ohjelmistosta, mutta sitä tanssitaan myös spontaanisti juhlissa ja erilaisissa tapahtumissa sekä improvisoituna soolotanssina että parin kanssa. Muun muassa Chinchassa vuosittain järjestettävän *Verano Negro* -festivaalin yhteydessä järjestetään myös suosittu soolofestejokilpailu, jonka voittaja kruunataan ”festejo-kuningattareksi” (ks. kuvat 15 ja 16, liite 6).

Festejolla on myös alalajeja, kuten *inga* ja *alcatraz* (ks. kuvat 18 ja 19, liite 6). Jälkimmäinen tanssi on showmaisten piirteidensä vuoksi nykyisin suosittu ohjelmanumero erityisesti turisteille suunnatuissa kansantanssiesityksissä. Alcatraz on tanssi, joka monien muiden afroperulaisten tanssien tapaan perustuu naisen ja miehen väliseen eroottissävytteiseen leikkiin. Tanssin aikana mies pyrkii palava kynttilä kädessään sytyttämään tuleen naisen takamukseen kiinnitetyn paperisuikaleen, ”*cucuruchon*”. Naisen tehtävänä puolestaan on välttää kaikin keinoin miehen lähestymisyritykset ja lanteitaan taidokkaasti liikuttamalla väistää palava kynttilä tai sammuttaa se<sup>9</sup>. Alun perin asetelma on ilmeisesti ollut juuri tämä, mutta nykyisin osat usein vaihtuvat tanssissa myös toisinpäin. (Feldman 2006, 135–136.)

*Landó* on festejoa rytmiltään hitaampi ja monimutkaisempi tanssi, jonka arvellaan alun perin kehittyneen angolalaisesta häärirtuaaleihin liittyneestä hedelmällisyystanssista. Nimi *landó* tulee bantukielen kikongon ”seuraajaa” tarkoittavasta sanasta *lundú*. Nicomedes Santa Cruzin (1973) mukaan *lundú* ja *landó* kuuluvat eri tanssityylien perheeseen, jota hän kutsuu nimellä ”*danzas de ombligada*”. Näille alun perin Angolasta ja Kongosta peräisin oleville tansseille tyypillistä on tanssiminen lähikontaktissa vastakkain parin kanssa lantiota liikuttaen. Tanssi rantautui orjien mukana aikanaan myös Haitille ja Brasiliaan, jossa se säilyi nimellä *lundú* sekä saattoi vaikuttaa nykyisinkin tanssittavien tanssien kuten *tambor de crioula*, *jongo* ja *samba* kehittymiseen. Perussa tanssi otti vaikutteita ympäröivistä kulttuureista kehittyen täysin eri tanssiksi, *landóksi*, ja todennäköisesti synnyttäen myöhemmin myös *zamacueca*-tanssin. (Feldman 2006, 101–104; Santa Cruz 1973.) *Landóta* harvemmin näkee tanssittavan spontaanisti, mutta tanssiryhmien repertuaariin se useimmiten kuuluu. Koreografioihin saatetaan yhdistellä myös festejon liikkeitä. *Landósta* on kehittynyt edelleen oma tanssinsa *samba landó*. Esimerkiksi alun perin Victoria Santa Cruzin luoma, *Samba Malató* -

---

<sup>9</sup> Syntytarinoita on monia, mutta yleisimmän kuulemani version mukaan tanssi kuvaisi rannalle nuotion ääneen sulkiaan kuivattelemaan saapuneita isoja suula-merilintuja (esp. *alcatraz*), joiden pyrstön heiluttelun sanotaan inspiroineen tanssille tyypillistä lantion keinuntaan perustuvaa liikekieltä.

kappaleeseen tehty koreografia *Las Lavanderas* sekä Perú Negro -tanssiryhmän suosittu koreografia *Toro Mata* ovat hyvin tunnettuja. Molemmat tanssit kuvaavat hyvin orjien suhtautumista espanjalaisiin isäntiinsä. Las Lavanderas kertoo pyykinpesijänaisista, jotka askareidensa lomassa provosoivat ja kiusoittelivat isäntiään sensuelleilla liikkeillä. Toro Mata -tanssissa puolestaan parodioidaan eurooppalaisia hovitantsseja kumarruksineen ja niiuksineen. (Vásquez Rodríguez 15.3.2008, Festejo y landó 2012.)

Landón tavoin myös *zamacueca* on menettänyt merkityksensä sosiaalisena tanssina ja nykyään sitä näkee tanssittavan vain tanssiryhmien esityksissä. 1900-luvulle tultaessa alkuperäinen *zamacueca* oli lähestulkoon kadonnut Perusta, kunnes 1960-luvulla alkaneen perinteenelvyttämisprosessin myötä tämäkin tanssi saatiin herätettyä uudelleen henkiin. Nykyisin tunnettu *zamacueca*-tanssi on suurelta osin Victoria Santa Cruzin käsialaa. Hän ryhtyi ensimmäisten joukossa tutkimaan tanssin alkuperää muun muassa haastattelemalla isovanhempiaan selvittääkseen, kuinka *zamacueca* heidän aikanaan tanssittiin. Suuri osa nykyykoreografioista pohjaa Victoria Santa Cruzin tanssiryhmälleen luomiin *zamacueca*-koreografioihin ja liikemateriaaliin. (Santa Cruz 13.3.2008.) *Zamacuecalle* tunnusomaista on huivien käyttö korostamassa liikettä (ks. kuva 20, liite 6), Tämä kuten muutkin perinteiseen puvustukseen liittyvät yksityiskohdat perustuvat 1800-luvulla eläneen afroperulaisen taiteilijan Francisco ”Pancho” Fierron akvarelleihin (ks. kuva 21, liite 6), joissa on elävästi kuvattu afroperulaiseen kulttuuriin liittyviä yksityiskohtia. Hänen maalauksensa ovat olleet tärkeitä ja usein myös ainoita dokumentteja, joiden perusteella afroperulaisia traditioita on pystytty rekonstruoimaan. (Lavarello de Velaochaga 2012, Vásquez Rodríguez 15.3.2008.)

*Zamacuecan* tiedetään myös olevan monen Etelä-Amerikassa suositun populaaritanssin esiäiti. Muun muassa Rafael Santa Cruz kuvailee kirjassaan *El Cajón Afroperuano* (2006), kuinka *zamacueca* aikoinaan kulkeutui Chileen ja Argentiinaan, synnyttäen siellä argentiinalaisen *zamban* ja *cueca nortean* sekä Chilessä sittemmin kansallistanssiksi muodostuneen *cueca chilenan*. Kun tanssi myöhemmin palasi takaisin Peruun, sitä alettiin kutsua nimellä ”la chilena”. Samannimisenä tanssi on kulkeutunut jopa Meksikon rannikolle asti. Vuonna 1879 Chilen ja Perun välille syttyneen Tyynenmeren sodan myötä tanssin nimi päätettiin sittemmin vaihtaa *marineraksi* kunnianosoituksena Perun merivoimille. (Santa Cruz 2006, 69–70.)

Zamacuecan pohjalta syntyneestä marinerasta kehittyi Perun kansallistanssi erilaisine variaatioineen. Jokaisella alueella on oma marineransa, joista *banda-* eli torvisoittokuntamusiikkiin tanssittava *marinena norteña* on noussut erityisen suureen suosioon (ks. kuva 22, liite 6). Tämä näkyy esimerkiksi Trujillon kaupungissa Pohjois-Perussa vuosittain järjestettävän *Festival de la Marinera* -tapahtuman suosiossa. Marinera norteña on imenyt paljon vaikutteita muista tyyleistä, eikä siinä juuri ole enää nähtävissä piirteitä afroperulaisista tansseista. (Rocca Torres 3.4.2008.) Limalaista marineraa, *marinera limeña*, toiselta nimeltään *canto de jaranaa*, säestetään perinteisellä afroperulaisella cajon-rummulla (ks. kuva 23, liite 6). Nicomedes Santa Cruzin riimitely ”*guitarra llama a cajón/ cajón a la voz primera/ escuchen con atención/ aquí está la marinera*” kertoo cajonin roolista marinerassa. Marinera limeñan taitajia on aina vain vähemmän, mutta toistaiseksi tanssi on vielä voimissaan. (Santa Cruz 2006, 70; Cornejo Díaz 2007; ks. myös *Décima-runoja ja laulujen sanoja*, liite 5 ja *Nettilinkit*, liite 4).

*Zapateo* tarkoittaa jalkojen koputusta tai tahdin polkemista jaloilla. Zapateo on suosittua kaikkialla Latinalaisessa Amerikassa ja siinä on nähtävissä vaikutteita sekä espanjalaisperäisistä että afrikkalaisista ja intiaanien tansseista. Se on vahvana elävää kansanperinnettä ja afroperulaisiin tansseihin kuuluva genre, joka usein mielletään erityisesti miesten lajiksi. Zapateo on aina ollut afroperulaisissa yhteisöissä kilpailuhenkinen ajanviete, jolla tanssijat ovat ottaneet mittaa toisistaan pyrkimällä niin sanotusti ”steppaamaan kilpakumppaninsa suohon”. (Santa Cruz 1979, 26–27.) Zapateo koostuu monimutkaisista koputussarjoista yhdistettynä kehorytmeihin. Zapateon sanotaan olleen yksi luovista ratkaisuksista korvata afrikkalaiset rummut, sillä kyse ei ole pelkästä tanssista vaan rytmien luomisesta ihmiskeholla. Limassa zapateo tapahtuu useimmiten kitaran säestyksellä ja jalkojen koputukset toimivat ikään kuin ”lyömäsoittimina” korvaten cajon-rummun. Chinchassa zapateo liittyy olennaisesti uskonnollisiin perinteisiin ja joulun viettoon. El Carmenin kylässä kokoonnutaan joulukuussa juhlimaan paikallista suojeleuspyhimystä El Carmenin neitsyttä ja Jeesus-lapsen syntymää hyvin synkretistisin menoin, joihin kuuluu olennaisena osana miesten tanssima zapateo, *Hatajo de Negritos* tai *Danza de los Negritos* (ks. *Nettilinkit*, liite 4). Toisin kuin Limassa, zapateo-tanssia säestetään Chinchassa viululla ja Andien melodioin lauletuilla joululauluilla (ks. kuvat 24 ja 25, liite 6). El Carmenin *Danza de los Negritos* -perinnettä on tutkinut muun muassa etnomusikologi Chalena Vásquez Rodríguez. (Vásquez Rodríguez 1982, Santa Cruz 1996.)

*Son de los Diablos* juontaa juurensa kolonialismin ajalta, jolloin tanssi liittyi katolisen kirkon Corpus Christin juhlintaan. Juhliin kuuluvassa dramatisoidussa uskonnollisessa kulkueessa mustien orjien tehtävänä oli esiintyä paholaisina, mistä tulee tanssin nimi. Sittenkin sekularisoituneesta tanssista tuli myöhemmin suosittu afrikkalaisperäisen väestön keskuudessa, joka jatkoi tanssiperinnettä omissa karnevaaleissaan. *Son de los Diablos* on yksi niistä harvoista afroperulaisista tansseista, joita on dokumentoitu suhteellisen paljon. Vaikka tanssiaskleet ovatkin muuttuneet vuosisatojen aikana, on *Son de los Diablos* pääpiirteissään puvustusta ja soittimia myöten säilynyt lähes samanlaisena, kuin se on kuvattu Pancho Fierroin maalauksissa. (Feldman 2006, 32–40.) Puvustukseen kuuluvat olennaisena osana näyttävät paholaisnaamiot ja punaiset asut (ks. kuva 26, liite 6). Tanssia säestetään pienellä kaulaan ripustettavalla puulaatikolla, *cajitalla* (ks. kuvat 28 ja 29, liite 6), jota soitetaan lyömällä laatikkoa puupalikalla ja samanaikaisesti laatikon kantta avaamalla ja sulkemalla. Erään version mukaan cajitaan olisi otettu mallia kirkkoissa almujen keräämiseen tarkoitetusta laatikosta. Cajitan lisäksi *Son de los Diablos* -kulkueeseen ovat perinteisesti kuuluneet aasin tai hevosen leukaluusta tehty rytmisoitin *quijada (de burro)* sekä harppu, jonka sittemmin on korvannut kitara. (Feldman 2006, 32.)

Karnevaalikulkueessa paholaisten joukko tanssi kadulla muodostelmassa, jota ryhmän johtaja *diablo mayor* koetti pitää kasassa. Vallattomat ja ilkikuriset pikkupirut tekivät kepposia ohikulkijoille ja kerjäsivät rahaa tai rommia kadunvarsien kuppiloista palkkioksi tanssiesityksistä. Tanssijoilla oli tapana pysähtyä kadunkulmiin ja muodostaa ringi, jonka keskellä kukin vuorollaan esitti oman improvisoidun soolonsa. Tanssi oli hyvin akrobaattista ja perustui pitkälti zapateo-tanssiin. (Feldman 2006, 36.) *Son de los Diablos* säilyi karnevaaliperinteenä aina 1940-luvulle asti, jolloin presidentti Manuel Prado kielsi karnevaalien vieton Limassa. Tanssi siirtyi muidenkin afroperulaisten perinteiden elvyttämisen myötä myöhemmin kaduilta näyttämöille ja tanssiryhmien ohjelmistoon. Tänä päivänä *Son de los Diablos* -tanssia esitetään sekä koreografioituna versiona että karnevaaleissa. 1980-luvulla mustien oikeuksia ajava järjestö Movimiento Negro Francisco Congo ja teatteriryhmä Yuyachkani päättivät yhdistää voimansa ja vapauttaa tanssivat paholaiset jälleen kadulle elvyttämällä *Son de los Diablos* -karnevaaliperinteen Limassa. (Feldman 2006, 40; Carnaval Negro 2005.) Nykyisin karnevaalikulkueita voi nähdä monessa paikassa. Muun muassa maaliskuussa 2008 järjestetyssä kulttuurijärjestö GenerArten

organisoimassa Carnaval de Magdalena -tapahtumassa Limassa oli mukana useita eri Son de los Diablos -ryhmiä (ks. *kuva 27*, liite 6).

## **4.2 Musiikki**

### **4.2.1 Soittimet**

Afroperulaisesta musiikista on mahdotonta puhua mainitsematta cajonia (esp. *cajón*), perulaista laatikkorumpua (ks. *kuvat 4,5 ja 28*, liite 6). Tietävästi juuri Perusta lähtöisin oleva soitin on sittemmin omaksuttu myös muihin musiikkityyleihin, kuten latinalaisamerikkalaiseen jazzmusiikkiin sekä flamencoön, johon cajon etenkin Euroopassa useimmiten yhdistetään. Cajon alkoi soida flamencomusiikissa kuitenkin vasta 1970-luvulla, kun kitaristi Paco de Lucía oli Liman vierailultaan tuonut perulaiselta cajonistilta Carlos ”Caitro” Sotolta lahjaksi saamansa perinteisen laatikkorummun mukanaan Espanjaan. De Lucían yhtyeessä soittanut brasilialaissyntyinen perkussionisti Rubem Dantas alkoi ensimmäisenä rytmittää flamencoä cajonilla ja vaikutti omalta osaltaan siihen, että nykypäivänä soitin tunnetaan parhaiten nimenomaan flamencomusiikista. (Santa Cruz 2006, 47–48.)

Cajonin historia kuitenkin ulottuu paljon pidemmälle. Yleisimmin tunnetun syntytarinan mukaan soitin olisi saanut alkunsa puisista rahtilaatikoista, joita käytettiin kauppatavaroiden ja maataloustuotteiden kuljettamiseen. Rumpujen soitto oli tuomittu pakanalliseksi ja kielletty orjilta katolisen kirkon aloitteesta, mutta tämä ei ollut täysin esteenä musiikin ja rytmien luomiselle. Koska muuta tarkoitukseen sopivaa ei ollut saatavilla, puulaatikot muuntuivat afrikkalaisten käsissä kekseliäästi lyömäsoittimiksi. Myös tuoleja, pöytiä, puulusikoita sekä muita esineitä saatettiin hyödyntää rytmisoittimina. Erään version mukaan muun muassa aikaisemmin mainitsemani lyömäsoittimeen cajitaan olisi otettu mallia kirkoissa almujen keräämiseen tarkoitetusta pienestä kannellisesta puulaatikosta. (Feldman 2006, 32; Santa Cruz 2006.) Sekä cajon että cajita on julistettu osaksi Perun kansallista kulttuuriperintöä.

Nykyisessä muodossaan tunnetun cajonin syntyä on vaikea paikantaa tai ajoittaa täsmällisesti, koska kyseessä oli ”vain” vaatimaton kotitekoinen puulaatikko, jota ei välttämättä edes pidetty varsinaisesti soittimena. Saattaa olla, että laatikkorumpua on esiintynyt aikaisemmin myös muualla Latinalaisessa Amerikassa, mutta tietävästi varhaisimmat todisteet siitä on



löydetty Limasta 1800-luvun puolenvälin tienoilta. Nykymuotoinen cajon on itse asiassa hyvin nuori soitin, sillä arviolta vasta 1900-luvun alkupuolella soitin alkoi vakiintua nykyiseen muotoonsa (Santa Cruz 2006, 16–81). Perinteisessä perulaisessa cajonissa on kuusi sivua, joista etummainen sivu on ohutta ja joustavaa vaneria ja sen vastakkaisella takasivulla on aukko. Rumpua soitetaan istumalla laatikon päällä ja soittamalla käsin etummaista, ikään kuin rumpukalvona toimivaa vanerisivua, joka on kiinnitetty vain muutamasta kohdasta nauloilla ja ruuveilla. Cajonista on mahdollista saada lukematon määrä eri ääniä riippuen siitä, millä tekniikalla ja mihin kohtaan laatikon sivua lyödään. Flamencossa käytettävissä cajoneissa on useimmiten etukantta vasten laatikon sisäpuolelle asennetut kielet, jotka tekevät soinnista värisevän. Chalena Vásquez Rodríguez epäilee, että Paco de Lucían lahjaksi saamassaan rummussa oli kielet, sillä juuri tämän mallinen cajon aikoinaan integroitiin flamencomusiikkiin (Vásquez Rodríguez 15.3.2008). Perinteisemmässä perulaisessa cajonissa kieliä puolestaan käytetään harvoin ja sen sointi on tällöin matalampi ja ”rumpumaisempi”.

Historiallista kontekstia tuntemattoman saattaa olla vaikea ymmärtää, kuinka suuri symbolinen merkitys tällä vaatimattoman näköisellä puulaatikolla on afroperulaisille. Kyseessä ei ole pelkkä laatikko, vaan cajonin voidaan ajatella kätkevän sisäänsä koko tämän etnisen vähemmistön traagisen historian ja kulttuuriperimän. Soittimesta on kehittynyt Perun afroväestölle eräänlainen kulttuurisen vastarinnan symboli, jota vaalitaan ja arvostetaan suuresti. Usein soitinta näkee kutsuttavan yksinkertaisesti *perulaiseksi* cajoniksi, mutta fanaattisemmin afroperulaista kulttuuriperinnettä puolustavat ja mustien oikeuksia ajavat käyttävät nimikettä *afroperulainen* cajon. Etenkin juuri afroperulaisen identiteetin kannalta cajon on tärkeä kulttuurituote, mutta se on alkanut saavuttaa suurta suosiota ja arvostusta myös kansallisena symbolina. Huhtikuussa 2008 Limassa järjestettiin Perun historian ensimmäinen kansainvälinen cajon-festivaali, *I Festival Internacional de Cajón Peruano* (ks. *Nettilinkit*, liite 4 ja *kuva 30*, liite 6). Festivaalin avajaisseremonian yhteydessä toteutettiin kollektiivinen cajonsessio, *cajoneada* johon osallistui jopa lähes 700 harrastajaa ja ammattilaista (ks. *kuva 31*, liite 6). Olin mukana soittamassa tapahtumassa, jonka tunnelmaa on vaikea sanoin kuvailla. Päällimmäiseksi tapahtumasta jäi mieleen vahva yhteisöllisyyden tunne ja valtava energia satojen cajon-rumpujen soidessa samanaikaisesti

Cajonin ohella muita erityisesti afroperulaisessa musiikissa käytettyjä soittimia ovat esimerkiksi jo aikaisemmin mainitsemani cajita sekä *quijada de burro* (ks. *kuva 28*, liite 6),

aasin tai hevosen leukaluusta valmistettu rytmisoitin. Quijadaa soitetaan joko lyömällä leukaluuta kämmenellä tai raapaisemalla löystynyttä hampaistoa puutikulla hieman guiron tapaan. Nykyään vähemmän käytetty ja vasta muutamia vuosia sitten ”uudelleen löydetty” *checo* puolestaan on valtavasta kurpitsasta koverrettu ja kuivatettu ontto lyömäsoitin, joka parhaiten tunnetaan Perun pohjoisrannikolla (ks. kuva 32, liite 6). Esimerkiksi pohjoisen *tondero*- ja *golpe tierra* -rytmejä on alun perin soitettu nimenomaan checolla, jonka sittemmin on saattanut korvata cajon. Pohjois-Perun traditioista on viime vuosina yritetty elvyttää juuri katoamassa ollutta *golpe tierra* -rytmiä ja *checo*a, johon tarvittavia suuria kurpitsoja on ryhdytty viljelemään muun muassa Zañassa. (El checo 2011.) Chalena Vásquez Rodríguezin kertoi, että hänen aloitteestaan laulaja Susana Baca liitti checon yhtyeeseensä 1990-luvun alussa, minkä jälkeen myös muista ammattimuusikoista yhä useampi on löytänyt soittimen (Vásquez Rodríguez 15.3.2008). Todennäköisesti kurpitsa aikoinaan korvasi afrikkalaisen kalebassin eli pullokurpitsan, josta valmistetaan monenlaisia käyttöesineitä ja instrumentteja useissa Afrikan maissa. Muun muassa latinalaisamerikkalaisen marimban esiäidin balafonin kaikukoppina käytetään pieniä kalebasseja. Muita länsiafrikkalaisia kalebassista rakennettuja soittimia ovat esimerkiksi *bara*-rumpu sekä kielisoittimet *kora*, *bolon* ja *kamele n'goni*, joissa voidaan nähdä yhteyksiä myös brasilialaiseen *capoeira*-musiikissa käytettävään *berimbau*-soittimeen.

#### 4.2.2 **Música criolla, música afroperuana vai Música de la Costa?**

Afroperulaisuudesta puhuttaessa ei mikään ole mustavalkoista. Yksi ristiriitaisimmista ja samalla kiinnostavimmista ilmiöistä on *criollo*-termiin liittyvä keskustelu. Oli sitten kyseessä musiikki, tanssi tai ruoka, käsite tuntui herättävän perulaisissa vahvoja mielipiteitä ja tunteita. Maantieteellisesti Peru jakaantuu karkeasti kolmeen alueeseen: Andien vuoristoalueeseen (*sierra*), Amazonian sademetsäalueeseen (*selva*) ja rannikkoon (*costa*). Sama jako pätee myös puhuttaessa perinteistä, sillä jokaisella alueella on omat kulttuuriset erityispiirteensä, joiden sisällä toki on myös paljon paikallisia eroja. Musiikillisesti Peru liitetään useimmiten Andien alueeseen, mutta maan sisällä vähintäänkin yhtä tunnettua ja suosittua on rannikkoalueen musiikki, *Música de la Costa*. Käytännössä tämä käsittää kaiken musiikin, joka on sekoitus espanjalaisia ja afrikkalaisia perinteitä. Asia ei kuitenkaan ole aivan näin yksinkertainen. Rannikkoalueen musiikista kuulee usein puhuttavan kreolimusiikin (*música criolla*) synonyymina, vaikka tarkemmin määriteltynä *Música de la Costa* jakautuu edelleen

kreolimusiikkiin ja afroperulaiseen musiikkiin. Arkikielessä kreolimusiikiksi mielletään niin valssi kuin festejokin, kuuluuhan molempiin olennaisesti sekä espanjalainen kitara että cajon. Käytännössä *música criolla* kuitenkin käsittää lähinnä valssin ja marineran, kun taas genret kuten festejo ja landó luetaan afroperulaisiksi tyyllilajeiksi. Monia afrikkalaisista juuristaan tietoisia hiertää se, että tyyllilajit niputetaan yhteen, eikä heidän mielestään afroperulaisille anneta meriittiä siitä, että heidän musiikillaan on ollut suuri vaikutus rannikon musiikkiperinteen kehittymiseen. Puhuminen kreolimusiikista oli eräiden haastattelemieni mukaan jopa tapa ”valkaista” mustaan kulttuuriin perustava perinne, kuten seuraavasta sitaatista käy ilmi. Siinä muusikko ja tanssija Pedro sanoo, että esimerkiksi perulaisesta valssista vähintään puolet on afroperulaista alkuperää, mutta tämä häivytetään kreoli-termiä käyttämällä. Sama pätee puhuttaessa vaikkapa ruoasta.

*Para no decir “la comida afroperuana”, dicen “la comida criolla”. Para no decir “la música afroperuana” dicen “la música criolla”. En realidad es decir la misma cosa de otra manera. Lo que pasa es que en realidad cuando hablan de música criolla realmente se refieren al vals. Pero es básicamente música negra. Ahora sí la gente lo identifica como música negra, música afroperuana. Pero cuando se refiere a la música criolla como vals, como marinera...eso también es afroperuano. Y también tiene un gran aporte afroperuano. Nuestro vals tiene un 50 por ciento o, me atrevería decir un 60 por ciento de aporte afroperuano. – Pedro, Lima*

Myös perulainen historioitsija Germán Peralta Rivera kritisoi termiä *criollo*, joka hänen mielestään hyväksyy vain valkoisen kulttuurin vaikutuksen. Kun perulaisesta marinerasta tai valssista puhutaan kreolimusiikkina, viitataan tällä kulttuurien sekoittumiseen, mutta samalla halutaan häivyttää siihen vahvasti vaikuttanut afrokulttuuri. Peralta Rivera muistuttaa, että Limassa oli siirtomaa-ajalla enemmän afrikkalaisperäistä väestöä kuin espanjalaisia. Niinpä afrikkalaisvaikutteet ovat olleet väistämättömiä perulaisessa kulttuurissa, vaikka näitä ei halutakaan myöntää. (Peralta Rivera 2008.)

Kaiken kaikkiaan termi *criollo* on monimutkainen ja se sisältää monenlaisia merkityksiä kontekstista riippuen. Poliittisena ideologiana se liittyy kansallisuusaatteeseen ja Liman valkoisen eliitin pyrkimyksiin luoda uutta modernia kansakuntaa 1800-luvun lopulla. Vaikutteita otettiin Euroopasta, jota ihannointiin samalla kun maan alkuperäiskansojen kulttuuri miellettiin kehityksen jarruksi. Etniset vähemmistöt hyväksyttiin osaksi uutta kansakuntaa vain, jos ne sopeutuivat ja sekoittuivat kansalliseen kulttuuriin. Musta kulttuuri tuomittiin alkukantaiseksi ja sen harjoittamista rajoitettiin kehityksen ja edistyksen nimissä. Samalla afroväestö ja heidän kulttuurinsa kuitenkin liitettiin koloniaalista aikaa

romantisoiviin nationalistisiin kuvastoihin, jotka ammensivat kreolinostalgiaa. Esimerkiksi Ricardo Palma esittää mustat huolettomina kaupustelijoina ja iloisena palvelusväkenä tunnetussa fiktiota ja historiaa yhdistelevässä, koloniaalista Perua kuvaavassa teoksessaan *Tradiciones peruanas completas*. (Feldman 2006, 19–20; Palma [1872–1910] 1957.)

Taide on usein liittynyt vahvasti kansakunnan luomiseen. Perussa kreolikulttuurista muodostui helposti nationalismin moottori, koska sillä oli oma, monikulttuurista väestöä yhdistävä identiteetti. Kreolikulttuuriin kuuluivat olennaisesti illanvietot tai juhlat, *jaranas*, joita usein järjestettiin mustien asuinalueilla ja joihin osallistui ihmisiä kaikista yhteiskuntaluokista. Usein jopa päiviä kestäneissä jaranoissa luotiin uutta musiikkia, improvisoimalla ja tyylejä yhdistelemällä. Tuolloin muun muassa eurooppalaisperäinen valssi muuntui edellä mainituksi kreoliversioksi mustien muusikoiden käsissä. Kreolivalssista (*vals criollo*) tuli lopulta yksi Perun kansallissymboleista. (Feldman 2006, 20–21; Petrozzi-Stubin 26.3.2009.)

Entistä vahvemman aseman kreolimusiikki sai 1920-luvulle tultaessa, kun Perun kaupunkeihin alkoi virrata siirtolaisia Andien alueelta. Samoihin aikoihin radiossa alettiin soittaa eurooppalaista ja latinalaisamerikkalaista musiikkia yhä enenevässä määrin, millä oli vaikutusta myös kreolikulttuuriin. Vuosina 1920–40 kreolimusiikkia teki tunnetuksi Felipe Pinglo Alva (1899–1938), joka modernisoi vanhaa musiikkia yhdistellen siihen uusia eurooppalaisia elementtejä, kuten polkkaa ja foxtrotia. Vastareaktiona Andien kulttuurille ja sitä tukevalle *indigenismo*-liikkeelle kreolimusiikki alkoi saada entistä vahvempaa jalansijaa, sillä se edusti rannikkoalueen ja etenkin Liman kulttuuri-identiteettiä. Lauluissa korostuivat nationalistiset ja koloniaalista Limaa idealisoivat, romanttiset sanoitukset. Hyvänä esimerkkinä tästä on kuuluisan artistin Chabuca Grandan (1920–1982) säveltämä klassikkovalssi *La Flor de la Canela* (Petrozzi-Stubin 26.3.2009.) Tämän päivän kiistaton kreolimusiikin supertähti puolestaan on Suomessakin vuonna 2009 vierailut Eva Ayllón, joka on yksi parhaiten menestyneistä afroperulaisista artisteista maailmalla. (Ks. *Nettilinkit*, liite 4.)

Kiinnostavaa on, miten mustien kulttuuriin pohjaavasta kreolikulttuurista tuli osa kansallista identiteettiä ja Perun tärkeä kansallissymboli. Vaikka *criollismo* näennäisesti yhdistää etnisiä ryhmiä, se toisaalta tylysti häivyttää tai jopa kieltää afrikkalaistaustaisten osallisuuden kansallisen kulttuurin synnyttämisessä. Kokemukseni mukaan harva esimerkiksi tietää – tai

haluaa myöntää tietävänsä Perun kansallistanssin marineran alkuperää. Marinera on saavuttanut valtavan suosion kaikkialla maassa, ja siitä on tullut koko kansan perinnettä. Alkujaan zamacueca-tanssista kehittyneellä marineralla on ollut Limassa oma jatkumonsa ja tämä kyseinen tyyli, marinera limeña, on ollut Liman afroperulaiselle väestölle leimaa antavin kulttuuriperinne (mm. Luis Rocca Torres 3.4.2008). Haastattelemani limalaisen muusikon ja säveltäjän Antonion mukaan marinera limeña oli aikoinaan erittäin suosittua, mutta perinne on vähitellen häviämässä. Monet vanhoista marinera limeña -tyyliä edustavista säveltäjistä ja muusikoista ovat jo kuolleet, eikä uusia sävellyksiä ole tehty. Antonio näkee ongelmana myös traditionalistit, jotka haluavat pitäytyä vanhoissa kaavoissa eivätkä helposti hyväksy perinteiden uudistamista. Marinera limeña -musiikkiin liittyy tiettyjä säännönmukaisuuksia, joiden noudattamisesta kiistellään. Antonio pelkää, että kiistelyn lopputuloksena marinera lopulta häviää kokonaan.

*Si escuchas ahora, no hay marineras nuevas, no. Nadie escribe marineras. Zamacueca menos. Sí se baila, se baila una zamacueca por ahí, pero no veo que hayan hecho más cosas. Es todo igualito. (--) Antes bailamos en las casas, ahora no. (--) Mi padre tocaba guitarra. Las jaranas duraban cinco días y mi madre tenía que cocinar para toda la gente que estaba ahí. Y bailaban y tocaban. No teníamos luz, se tocaban con velas y... no sé. (--) Pero ahora ya no hay de eso. Ahora se compran su cd y ponen eso. Pero ya no se baila en las casas. Yo no veo que haya fiestas en casas, que bailen ritmos antiguos, la zamacueca y la marinera limeña. Tampoco hay compositores. Lo que existe hoy en día se creó hace muchos años. La marinera es más discutible porque como tiene reglas, entonces los tradicionalistas dicen no, tiene que ser así. Pero ya mataron la marinera, porque yo escuché a esa marinera hace 40 años. La misma. Si ellos siguen peleando se morirá. Además se han muerto los cantores, los que hacían eso antes no. Y ahora nadie. Ya nadie compone. – Antonio, Lima*

Pohjoisen tyyllillä, marinera nortañalla puolestaan on ollut vahva jatkumo. Luis Rocca Torresin mukaan marinera nortaña on kulttuurisesti sekoittuneempi tyyli, ja siksi siitä on tullut koko kansan perinnettä. Samalla kun marinera limeña on häviämässä, marinera nortaña on entistä suositumpaa kaikkialla Perussa ja uusia kappaleita sävelletään jatkuvasti. (Rocca Torres 3.4.2008.)

Afroperulaista alkuperää olevasta marinerasta sekä afrovaikutteilla maustetusta valssista muodostui aikoinaan uuden kansakunnan symboleita, vastareaktiona Andien kulttuurin ekspansiolle. Edelleen tänä päivänä nämä kreolimusiikin lajit edustavat Perun kansallista kulttuuria näkyvästi sekä maan sisällä että sen ulkopuolella. Muun muassa joka vuosi vietettävä kreolimusiikin päivä, *Día de la Canción Criolla*, on suosittu kansallinen juhlapäivä, joka yhdistää myös maan ulkopuolella asuvia perulaisia etnisestä taustasta riippumatta. Koska

marinera-musiikki ja -tanssi sisältävät sekä afro- että mestitsivaikutteita, on muun muassa laulaja Susana Baca sanonut sen parhaiten yhdistävän perulaisia (Baca 2011).

### **4.3 Muut kulttuuriset representaatiot**

#### **4.3.1 Décima-runous**

Décima tarkoittaa espanjalaista runomittaa, jossa on kymmenen kahdeksantavuista säettä. Siirtomaa-ajalla Uuteen Maailmaan kulkeutunut décima-perinne sai Perussa vahvan jalansijan afrikkalaisten orjien keskuudessa. Perulaisen historioitsijan Luis Rocca Torresin mukaan orjat omaksuivat décima-perinteen isänniltään kopioimalla näiden runonlausuntaa. Muutamia vanhoja 1600–1700 -luvulta peräisin olevia runoja on säilynyt suullisena perimätietona afroperulaisten keskuudessa etenkin maan pohjoisosassa sijaitsevassa Zañan kaupungissa, jossa perinne elää edelleen erityisen vahvana. Parin viimeisen vuosisadan aikana on alettu luoda myös runsaasti uutta runoutta, jonka rakenne ja muoto ovat säilyneet samana kuin vanhoissa espanjalaisissa décima-runoissa, mutta sisältö on muuttunut nykyaikaisemmaksi. (Rocca Torres 3.4.2008.)

Décima-perinnettä tavataan koko Perun rannikkoalueella. Sitä tutkinut Rocca Torres kiinnostui erityisesti pohjoisesta ja Zañasta kuultuaan paikkakunnan vahvoista runo-, sananlasku- ja lauluperinteistä sekä vanhoista runonlaulajista. Nämä ihmiset eivät olleet juurikaan käyneet kouluja, mutta pystyivät muistamaan jopa 40 runonsäettä ja luomaan runoja improvisoimalla. Radio ja televisio tulivat maaseudulle paljon myöhemmin kuin suuriin kaupunkeihin, kuten Limaan. Näin ollen myös suullinen perinne on säilynyt vahvempana arkielämässä. Koska alue on ollut hieman eristyksissä muusta maailmasta, on perinteissä pystytty säilyttämään omaleimaisuus ja paikalliset piirteet. Vielä tänäkin päivänä traditiot jatkuvat vahvana Zañassa ja jopa nuoret ovat omaksuneet déciman osaksi omaa paikalliskulttuuriaan ja ovat kiinnostuneita jatkamaan perinnettä. (Rocca Torres 3.4.2008.)

Zañassa mestisaatioprosessi on ollut vahva – väestöpohja on espanjalaista, afrikkalaista, aasialaista ja intiaanialkuperää. Erityisesti Cajamarcasta Andeilta on aikoinaan tullut paljon siirtolaisia Zañaan. Silti Zañan paikallisidentiteetissä korostuvat erityisesti afrovaikutteet (*cultura afrozañera*). Etenkin juuri afrozañalaisten maanviljelijöiden keskuudessa kansanperinne on säilynyt vahvana ja siirtynyt sukupolvilta toisille suullisena perintönä.

Toisin sanoen Zañassa on säilynyt espanjalainen traditio, jonka afroväestö on omaksunut ja muokannut omaksi perinteekseen. Vuonna 1974 Luis Rocca Torres haastatteli Zañan kylän vanhoja afroperulaisia kansantaiteilijoita ja maanviljelijöitä, jotka edelleen jatkoivat vanhaa décima-perinnettä ja kertoivat runojen ja laulujen kautta kylänsä historiasta. Rocca Torres nauhoitti ja haastatteli vanhoja runonlaulajia ja keräsi talteen näiden esittämiä runoja ja musiikkia. Laulujen ja tanssien kautta hän alkoi rakentaa Zañan historiaa ja kirjata ylös paikallisia perinteitä asukkaiden kertoman perusteella. Tutkimuksistaan Rocca Torres julkaisi kirjan *La Otra Historia, memoria colectiva y canto del pueblo de Zaña* (1985). (Rocca Torres 3.4.2008.)

Zañasta puhuttaessa sekä paikalliset että lähialueiden asukkaat toivat décima -perinteen usein esille keskusteluissa. Vaikka myös muissa afroperulaisissa yhteisöissä décimaa harjoitetaan, Zañalle tämä näyttäisi olevan erityisen leimaa-antava piirre, joka kuuluu myös tavalliseen arkeen. Kyseessä on elossa oleva kansanperinne, joka ei ole vain esittävää taidetta vaan myös tapa kommunikoida. Edelleen tänä päivänä Zañassa ja sen lähialueilla saattaa kuulla etenkin vanhempien ihmisten riimittelevän normaalissa arkipäivän keskustelussa, hieman samaan tapaan kuin Danielin esimerkissä. Hän muistaa vieläkin elävästi 20 vuotta sitten kuulemansa keskustelun, jossa vanha mies nokkelasti puolustelee naisseikkailujaan runomitalla.

*Zaña tiene sus propias cosas. Los negros... hace unos 20 años era fuerte un encuentro familiar... tú llegaste a una casa y ya estaban tomando chicha contigo, y te hablaban en rima. (--) Uno decía una cosa y el otro le contestaba, y otro seguía y seguía. (--) Siempre me acuerdo de un viejito que estaba lavando, un viejito negrito, que había tenido muchas enamoradas. Y la dueña de la casa le dijo: "¡Fuera negro de mierda!" Le dijo así. Y el viejo contesta: "El ser negro no es malo, ni color que le quita fama, porque el zapatito negro lo usa la mejor dama". Eso se me quedó, desde hace más de 20 años. – Daniel, Zaña*

Zañassa décima kuuluu olennaisesti myös tanssiesityksiin, mitä esimerkiksi Limassa näkee harvoin. Muun muassa havainnoimani zañalaisen *Despertar*-tanssiryhmän esitykset usein alkoivat runonlausunnalla: joku tanssijoista toimi eräänlaisena kertojana lausuen koreografian teemaan liittyvän déciman. Pohjoisen kylissä suosittua tyyliä käyttää décimaa tanssiesityksissä en havainnut muualla. Sen sijaan Chinchassa Verano Negro -festivaalin yhteydessä järjestetyssä runonlausuntatapahtumassa näin perinteisempien esitysten lisäksi pari modernia versiota, joissa décima yhdistyi luontevasti räppiin nuorten miesten esittämänä. Molemmat representaatiot ovat kiinnostavia esimerkkejä perinteen siirtymisestä eteenpäin,

toisaalta uudistuen ja ottaen vaikutteita modernin yhteiskunnan ilmiöistä, mutta silti säilyttäen historiansa ja omaleimaisuutensa.

*Las décimas pueden ser décimas festivas, alegres, pueden ser décimas satíricas, pueden ser décimas religiosas, amorosas, de diferentes tipos, depende del momento en qué se encuentre el decimista. Hay décimas que te digo... son para defender la cuestión del negro, hay décimas de negros, fuertes. El negro cuenta sus historias. Hay muchas décimas. – Manuel, Chiclayo*

Kuten yllä olevasta sitaatista käy ilmi, décima-runoja on monenlaisia: rakkausrunoja, satiireja, uskonnollisia ja juhlarunoja. Décimaa on paljon käytetty myös yhteiskunnallisen aktivismin ja mustan tietoisuuden herättämisen välineenä: monet rasismia ja yhteiskunnallista eriarvoisuutta vastaan taistelevat aktivistitaiteilijat ovat käyttäneet décimaa aseenaan. Perun kuuluisin decimista Nicomedes Santa Cruz aloitti kulttuurisen aktivismin jo 1950-luvulla. Vuonna 1986 perustettu mustien oikeuksia ajava järjestö Movimiento Negro Francisco Congo jatkoi tätä perinnettä samalla elvyttäen katoamisuhan alla olleita traditioita ja vahvistaen afroperulaisten kulttuuri-identiteettiä. Yksi järjestön perustajajäsenistä, Andrés Mandros, toimii nykyisin Buenos Airesissa vaikuttavan afroperulaista runoutta ja musiikkia esittävän *Los Negros de Miércoles* -ryhmän decimistana (Dinah 2007; ks. myös *Nettilinkit*, liite 4.)

#### 4.3.2 Uskonto

Erään Limassa sijaitsevan kirkon syntyyn liittyy seuraava tarina. Muuan angolalaissyntyinen, sittemmin vapautettu ja katolilaisuuteen kääntynyt orja maalasi kaupungin laitamilla sijainneen Pachacamillan asuinalueen talon seinään kuvan tummaihoisesta Kristuksesta. Myöhemmin, marraskuussa 1655 kaupunkia koetteli tuhoisa maanjäristys. Köyhän Pachacamillan alueen asuintaloista suurin osa sortui, mutta seinä, johon mustan Kristuksen kuva oli maalattu, jäi pystyyn. Tapahtuma julistettiin ihmeeksi, ja paikalle rakennettiin kirkko. Aikaisemmin erityisesti alueen afrikkalaisperäisen väestön palvomasta mustasta Kristuksesta tuli näin Liman suojeluspyhimys, *Señor de los Milagros* (myös *Señor de Pachacamilla*). (SCTJM 1996–2007.)

Luis Rocca Torresin mukaan olennaisimpia elementtejä afroperulaisten identiteetin kannalta ovat tanssi ja musiikki, mutta hyvin tärkeä osa on myös uskonnollisuudella. Pyhimysten, kuten *Señor de los Milagros*, *San Martín de Porres*, *San Benito Palermo*, *Santa Efigenia* ja *Virgen del Carmen*, palvonnassa on sekoittuneena elementtejä sekä afrikkalaisista että Andien kulttuureista. (Rocca Torres 3.4.2008.) Todennäköisesti Perussa afrikkalaisia uskontoja ei



sellaisenaan koskaan harjoitettu, toisin kuin esimerkiksi Kuubassa ja Brasiliassa. Ensinnäkin, suuri osa Peruun päätyneistä orjista oli jo käännytetty katolilaisuuteen ennen maahan tuloa. Kuten aikaisemmin on todettu, orjat olivat kotoisin monilta eri alueilta ja monista eri etnisistä ryhmistä, joten yhteistä uskontoa, kieltä tai tapoja heillä ei myöskään välttämättä ollut. Tämä seikka edesauttoi katolilaisuuden leviämistä orjien keskuudessa. (Mm. Vásquez Rodríguez 15.3.2008.) Kuuban *santería*-uskonnossa ja brasilialaisessa *candombléssa* afrikkalaiset jumaluudet, *orishat*, sulautuivat luontevasti katolisiin pyhimyksiin (mm. Daniel 2005; Kuusisto & Vuorimies 1991, 13). Perussa puolestaan synkretismi tapahtui katolisen uskonnon sekoittuessa sekä intiaanien että afrikkalaisten uskomuksiin. Joka tapauksessa uskonnollisuus näyttää leimaavan afroperulaista kulttuuria hyvin voimakkaasti. Pedron mielestä afroväestö ylipäättään on hyvin uskonnollista, riippumatta itse uskonnosta tai uskomuksista. Hän arvelee, että muun muassa tästä syystä myös afroperulaiset onnistuttiin helposti käännettämään katoliseen uskoon.

*Llámesese yorúba, llámesese santera, llámesese católica, cristiana, sea como sea, los afroperuanos, los afrodescendientes en general son religiosos. Algunos creen a un Dios, otros a un Yemanjá, un Changó. Lo que pasó aquí, fue todo este proceso de transculturación, y ellos asumieron otra religión. La religión católica, no. Pero por su misma esencia religiosa, de creer en algo, de tener fe, lo que sucedió fue que asumieron la religión católica. Que la han metido y la han adoptado dentro de la cultura afroperuana. Los más religiosos católicos en el Perú son los afroperuanos. (--) Hay historias como la del Señor de los Milagros, que este Señor de Pachacamilla que ellos lo pintan negro para seguir venerando algún dios africano. Yo creo que eso es real. (--) Pero igualito la iglesia católica pudo entrar con más fuerza aquí, pudo desplazar más rápidamente las creencias, y pudo quedarse. Y es la cultura de los afroperuanos de acá, es la creencia de los afroperuanos. – Pedro. Lima*

Tanssi ja musiikki liittyvät usein tiiviisti uskonnon harjoittamiseen, kuten Ronaldon alla olevasta kommentista käy ilmi. Kysyttäessä afroperulaisuuteen liittyviä erityispiirteitä niin Rolando kuin moni muukin haastateltavista mainitsi yhteisönsä uskonnolliset perinteet ja juhlat, joihin musiikki ja tanssi kuuluvat olennaisena osana. Ero Andien ja Amazonian alueen katolisiin perinteisiin näkyy hänen mukaansa siinä, että afroperulaiset palvovat mustia pyhimyksiä.

*Nuestra comunidad afroperuana es diferente a otras por nuestras costumbres. Por ejemplo adoramos, o veneramos a santos como Señor de los Milagros, San Martín de Porres, la Virgen del Carmen, como en casi todas las comunidades afroperuanas, pero que marcan una diferencia con las comunidades de la Sierra y de la Amazonia peruana. (--) En todas las actividades religiosas están presentes las danzas afroperuanas. – Ronaldo, Capote*

Eräs tunnetuimmista uskonnollisista juhlista on El Carmenin kylässä Chinchassa järjestettävä *Fiesta de la Virgen del Carmen*. El Carmenin neitsyt, *La Virgen del Carmen*, on Señor de los Milagrosin ohella palvotuinta pyhimyksiä Perussa, etenkin afroperulaisten keskuudessa. Tätä El Carmenin kylän suojeluspyhimystä juhlitaan joulukuun 27. päivänä. Päivään huipentuvat joulunajan juhlallisuudet, joista käytetään myös nimitystä ”Musta Joulu”, *Navidad Negra*. Chinchin alueen afroperulainen väestö on keskittynyt erityisesti El Carmenin kylään, jota pidetään mustan kulttuurin kehtona. Myös Fiesta del Carmenin juhlallisuuksissa afroperulaiset tanssit ja musiikki ovat vahvasti läsnä, mutta yhtäläillä juhlaperinteissä on elementtejä myös Andien kulttuurista sekoittuneena katolisen kirkon rituaaleihin. Tapahtuma onkin kiinnostava esimerkki eurooppalaisen sekä afro- ja alkuperäiskulttuurien sekoittumisesta, ja uskontojen synkretismistä. (Vásquez Rodríguez 15.3.2008; ks. myös *Nettilinkit*, liite 4.)

Katolisten juhlien tapaan myös Chinchassa juhlien yksi kohokohta on tuntikausia kestävä, torvisoittokunnan tahtiin kävelevä kulkue, jossa neitsytpatsasta kannetaan El Carmenin ja lähikylien läpi, jotta ihmiset voivat tervehtiä sitä. Paikallisesti leimaa-antavin perinne ovat kuitenkin miesten tanssiryhmät nimeltä *hatajos de negritos* tai *danza de negritos*, sekä nuorten naisten vastaavat *pallas*-tanssiryhmät, joita tavataan yleisesti Andien alueella. Nämä ryhmät tanssivat kaduilla ja kirkon edustalla tai kodeissa jouluseimien ja pyhimysalttareiden edustalla. Tanssit ovat zapateo-tyyppistä tanssia, jota säestetään viululla tai kitaralla ja helistimillä. Sekä tanssijoita johtavan zapateadorin että muusikoita johtavan viulistin roolit ovat arvostettuja ja usein sukupolvelta toiselle periytyviä. Monia osallistujia sitoo lupaus – he ovat saattaneet pyytää jotain neitsyeltä tai Jeesukselta, ja toiveen täyttymiseksi he lupaavat uskollisesti osallistua rituaaleihin tanssimalla ja soittamalla koko loppuelämänsä ajan. (Vásquez Rodríguez 1982, Vásquez Rodríguez 15.3.2008.)

Katolilaisuutta tansseissa edustavat espanjalaiset uskonnolliset joululaulut, *villancicos*, jotka kuitenkin lauletaan Andien pentatonisiin melodioihin. Toisaalta on myös lauluja, joissa viitataan dramaattisiin historiallisiin tapahtumiin ja orjuuteen. Tansseissa historialliset viittaukset puolestaan näkyvät sekä puvustuksessa että rooleissa – ryhmän johtohahmoa kutsutaan nimillä *caporal* tai *amito*, jotka viittaavat johtajaan tai plantaasin omistajaan. (Feldman 2006, 197.) Itse zapateo-tanssin rytmikka ammentaa vahvasti afrikkalaisesta perinteestä, vaikka toisaalta siinä on nähtävissä elementtejä myös tietyistä Andien kulttuuriin

kuuluvista tansseista, joille tyypillistä on jalkojen tömistely hieman samaan tapaan kuin zapateossa. (Ks. Hatajos de Negritos de El Carmen, *Nettilinkit*, liite 4.)

Kuten muissakin Perun kulttuurisissa representaatioissa, myös uskonnollisissa tavoissa voi olla vaikea hahmottaa kunkin elementin alkuperää, koska kaikki kulttuuriset piirteet ovat vahvasti sekoittuneet toisiinsa. Etenkin pohjoisessa haastattemieni henkilöiden puheissa tietyt asiat miellettiin kuitenkin kuuluvan nimenomaan afroperulaiselle yhteisölle, vaikka todennäköisesti kyseessä oli paljon yleisempi ilmiö. Haastatteluista kävi ilmi, että esimerkiksi tiettyjen parannusrituaalien mainittiin usein kuuluvan nimenomaan afroperulaiseen uskontoon ja kulttuuriin. Seuraavassa sitaatissa Manuel sanoo esimerkiksi perinteisen kansanparannuksen, *curanderismon*, olevan peräisin afrikkalaisesta kulttuurista ja uskonnosta. Todellisuudessa siihen ovat kuitenkin mitä luultavimmin vaikuttaneet yhtäläillä sekä afrikkalaiset että intiaanien uskonnolliset rituaalit.

*Muchas cosas que nosotros tenemos dentro de la vida cotidiana son parte de la cultura africana. Por ejemplo el arte de santiguar. Cuando el niño se enferma y dicen que lo van a santiguar, es prácticamente propio de lo africano. Es sacarle el mal por intermedio del rezo. Eso es parte de la cultura africana. La religiosidad de los africanos. ¿Comprendes? E inclusive el curanderismo, o chamanería es propio de los africanos. Que no podemos negarnos nosotros que en todo el Perú hay chamanes, hay curanderos, eso es parte de la cultura africana. Los africanos hacían eso. – Manuel, Chiclayo*

Haastateltavieni ja muiden afroperulaisten kanssa käytyjen keskustelujen perusteella sain käsityksen, että afroperulaisesta kulttuurista puhuttaessa haluttiin ikään kuin todistella Afrikan läsnäoloa ja yhteyttä esi-isien paikkaan erilaisten kertomusten avulla. Oikean tiedon puuttuessa käytettiin usein yleistyksiä ja ammennettiin stereotyyppisistä mielikuvista. Esimerkiksi Manuel puhuu ”afrikkalaisesta kulttuurista ja uskonnosta”. Vastaavasti kuulin monen sanovan, että Peruun saapuneet orjat puhuivat ”afrikkaa” (*africano*). Käsitys Afrikasta yhtenäisenä kulttuuri- ja kielialueena on luonnollisesti virheellinen, sillä Afrikassa on lukuisia eri etnisiä ryhmiä, joista jokaisella on oma kielensä, uskontonsa ja kulttuurinsa.

## **5. STEREOTYPIOITA JA KUVIA MENNEISYYDESTÄ**

### **5.1 Etnosentrismiä ja eksotiikkaa**

Afroperulaisuutta on haastavaa määritellä. Luis Rocca Torresin mielestä afroperulaisuudesta puhuttaessa täytyy ottaa huomioon, että Perussa afrokulttuuri ei ole ”puhdasta” vaan muihin

kulttuureihin sekoittunutta. Afroperulaisten perinteiden harjoittajatkään eivät ole pelkästään afrikkalaistaustaisia vaan esimerkiksi Pohjois-Perussa juuri ei-afroväestöön kuuluvien näkee tanssivan useimmin *festejoa* tai muita afrotansseiksi luokiteltuja tansseja. (Rocca Torres 3.4.2008.) Myös itse panin tämän merkille. Esimerkiksi Chiclayon kaupungissa toimii aktiivisesti kaksi afroperulaisia tansseja esittävää puoliammattilaisryhmää, *Llampayec* ja *Malambo*, joiden kokoonpanoissa en hämmästykseni nähnyt yhtään afroperulaista tanssijaa tai muusikkoa. Sen sijaan Chiclayon lähikylissä Zañassa ja Capotessa toimiviin tanssiryhmiin kuuluvat jäsenet ovat suurimmaksi osaksi afroperulaisia. Nämä ryhmät (*Despertar* ja *Afrodec*) esittelen tarkemmin tuonnempana.

Kuten tutkija Luis Rocca Torres toteaa, afroperulainen kulttuuri ei ole ”aitoa” afrokulttuuria, vaikka sellaista on pyritty etsimään ja tuomaan esille etenkin afroväestöön kuuluvien artistien toimesta. Rocca Torresin mielestä havaittavissa on tietynlaista etnosentrismia. Hänen mukaansa afroperulaiset ovat aina katsoneet Karibian – eli Gilroyn mainitseman Mustan Atlantin – kautta Afrikan suuntaan ja hakeneet sieltä tukea afroidentiteetilleen sen sijaan, että mieltäisivät oman maan kulttuurin vahvuutena ja ammentaisivat siitä identiteettinsä rakentamisessa. Tämä johtuu osittain siitä, että suurin osa afrolatinalaisamerikkalaista kulttuuria koskevista tutkimuksista ja kirjallisuudesta käsittelee Karibiaa, jonka kulttuureissa on nähtävissä suora yhteys Afrikkaan, toisin kuin Tyynenmeren puoleisessa Latinalaisessa Amerikassa. Karibialla intiaaniväestö hävitettiin kokonaan, mistä johtuen kulttuuri ja väestö ovat eurooppalais-afrikkalaista alkuperää. Rocca Torresin mukaan Perussa puolestaan ei ole vielä tähän päivään mennessä täysin ymmärretty maan erityisyyttä ja erilaista kulttuurista prosessia. Hänen mielestään afroperulaisuudesta ei voida puhua, jos ei tutkita ja oteta huomioon intiaanikulttuurien vaikutusta, joka on lyönyt afroperulaiselle kulttuurille oman uniikin leimansa. Vaikutteet eivät suinkaan ole kulkeneet vain yhteen suuntaan vaan myös Andien kulttuureihin on otettu paljon elementtejä afrikkalaisten perinteistä. Kuten aiemmin on todettu, Andien alueella tanssitaan edelleen vahvasti afrovaikutteisia tansseja, joissa saatetaan esimerkiksi kuvata orjuuden aikaisia tapahtumia. Rocca Torresin mukaan kyseessä on laajalle levinnyt ja tuhansia ihmisiä liikuttava perinne, mutta ilmiötä on toistaiseksi tutkittu valitettavan vähän. Tansseja ei myöskään ole mielletty osaksi afroperulaista traditiota, eikä afroperulaisuudesta puhuttaessa tätä seikkaa mainita juuri ollenkaan. (Rocca Torres 3.4.2008.)

Myös etnomusikologi Chalena Vásquez Rodríguez tuo esille etnosentrismin ongelman. Hän kritisoi sitä, ettei toisaalta haluta tunnustaa afrikkalaisia vaikutteita perulaisessa kulttuurissa ja toisaalta sitä, etteivät afroperulaiset itse halua myöntää heidän kulttuurinsa olevan sekoitus eurooppalaisten, alkuperäiskansojen ja afrikkalaisten perinteitä, eikä pelkästään afrikkalaista alkuperää. Näyttämöllä afroperulaisuus esitetään usein jopa afrikkalaisempana kuin se oikeastaan onkaan ja samalla annetaan ymmärtää, että vain mustilla on oikeus esittää afromusiikkia ja -tansseja. Vásquez Rodríguezin mukaan afroperulaisesta kulttuurista on pyritty luomaan kuva, joka ei täysin vastaa todellisuutta. Sen sijaan, että mielletäisiin afroperulaiset perinteet osaksi kreolikulttuuria, niihin suhtaudutaan hyvin puristisesti ja halutaan osoittaa afroperulaisen kulttuurin olevan jotakin aitoa ja ikiaikaista, puhtaasti afrikkalaisperäistä kulttuuria. Vásquez Rodríguez muistuttaa, että afroperulainen tai kreoliperinne on synteesi, sekoitus monikulttuurisen maan eri traditioita. Hänen mukaansa on tärkeää tunnustaa afrikkalaisten osallisuus perulaisen kulttuurin muodostumisessa, mutta toisaalta on myös tärkeää myöntää, että afroperulainen kulttuuri ei ole vain afrikkalaista alkuperää. Seuraavassa sitaatissa hän toteaa, etteivät ihonväri ja etninen tausta määrittele asiantuntijuutta tai oikeutta perinteiden harjoittamiseen, vaan kaikilla tulisi olla niihin yhtäläinen oikeus.

*En realidad la cultura es más compleja. De hecho por ejemplo en las danzas el violín tiene una rítmica que se puede decir aquí hay algo africano. Pero las melodías son pentatónicas, de origen andino. O las canciones de origen español, los villancicos etcétera. Es una síntesis. En la costa de Perú se da una síntesis de lo indígena, lo hispano y lo africano. Hasta en un vals de origen vienés hay una presencia africana por el cajón y la sincopa. Y los versos son en castellano. Entonces hay una síntesis de cosas. Pero al momento de ofrecer espectáculos en el escenario se ofrece lo afro como si estuviera puro, como si una población tuviese exclusividad de esa música y esas danzas. Las mismas danzas de negritos se encuentran en los Andes, se encuentran hechas por gente chola. No necesariamente negra. Hay una reconstrucción de la identidad que por un lado tiene un aspecto positivo. El reconocer que los descendientes africanos aportaron y aportan a la cultura del Perú, a la sociedad tan compleja que es el Perú. Se reconoce su presencia y de tratarlos igual entre todos es un hecho de justicia. Es un hecho necesario, una actitud necesaria. Tratarlos igual a todos. Indígenas, descendientes de los chinos, todos. Perú es pluricultural, pero no se trata con equidad esa presencia de culturas diferentes. – Chalena Vásquez Rodríguez, Lima*

Vásquez Rodríguez ja Rocca Torres puhuvat afroperulaisesta kulttuurista synteessinä, joka on sekoitus espanjalaisten, afrikkalaisten ja intiaanien perinteitä. Sen kulttuurisissa ja taiteellisissa representaatioissa näkyvät Hallin mainitsema kolme läsnäoloa, jotka ovat muokanneet afrikkalaisen diasporan identiteettejä. Eurooppalainen läsnäolo korostuu afroperulaisessa kulttuurissa erittäin selkeästi varsinkin jos sitä vertaa muuhun afrodiasporaan.

Pelkästään kitaran hallitseva rooli afroperulaisessa ja kreolimusiikissa viittaa vahvasti espanjalaisperäiseen traditioon. Afrikkalaisuus näkyy selkeimmin musiikissa, rytmeissä ja tanssiliikkeissä, mutta se on säilynyt myös osittain tiedostamattomana nimissä, sanoissa ja sanonnoissa, jopa ruokakulttuurissa. Jälkimmäinen tuotiin haastatteluissa esille usein, joten asia on selvästikin mainitsemisen arvoinen ja tärkeä. Monien perinneruokien sanotaan syntyneen afroperulaisten naisten käsissä. Perimätiedon mukaan orjanaan hyödynsivät tehokkaasti isäntiensä pois heittämät ruoantähteet ja sisäelimet valmistaen niistä maukkaita aterioita. Nämä Perussa kaikkien tuntemat ruokalajit, kuten haastateltavieni mainitsemat *caucau*, *carapulcra*, *pancita*, *mollejita*, *rachi* ja *anticuchos*, ovat siten afroperulaista alkuperää, vaikka monikaan ei sitä tiedä.

Eurooppalaisen ja afrikkalaisen läsnäolon synteestistä hyvä esimerkki on Vásquez Rodríguezin mainitsema perulainen valssi (*vals crillo*) jossa eurooppalainen Wienin valssi yhdistyy cajonilla rytmitettyyn synkooppiin. Uuden maailman läsnäolo, kuten Hall toteaa, edustaa moninaisuutta ja hybridisyyttä, mikä afroperulaisessa kulttuurissa näkyy edellä mainitun lisäksi alkuperäiskulttuurien läsnäolona. Esimerkkinä tästä on *Danza de los Negritos* -tanssi, jossa afrikkalaiseen rytmiikkaan perustuva *zapateo* yhdistyy Andien pentatonisiin melodioihin viululla soitettuna.

Sekä Rocca Torres että Vásquez Rodríguez peräänkuuluttavat kulttuurisen moninaisuuden tunnustamista ja tasa-arvoisuutta etnisten ryhmien kesken, mikä ei heidän mukaansa ole vielä toteutunut Perussa. Etnosentrismiä ja stereotyyppistä ajattelua esiintyy paljon puolin ja toisin, minkä havaitsin itsekin. Hyvin yleisiä ovat esimerkiksi käsityksen mustaihoisten sisäsyntyisestä rytmitajusta ja tanssitaidosta, mihin tosin olen törmännyt kaikkialla, myös Suomessa. Perussa hämmästyttä herätti valkoihoisen suomalaisen kiinnostus afrikkalaisiin ja latinalaisamerikkalaisiin tansseihin ja vielä enemmän ihmetystä sai aikaan se, että tämä ”gringa” myös itse tanssi kyseisiä tansseja. Silmiä avaavaa monille lienee ollut myös se, ettei opettamieni afrikkalaisten tanssien liikekieli ollutkaan tanssijoille niin yksinkertaista omaksua kuin osa oli ehkä ajatellut.

Stereotypit johtavat usein etnosentrismiin ja sitä kautta pahimmillaan rasismiin. Tietty määrä etnosentrismiä lienee kuitenkin tarpeellista ja sallittavaa afroperulaisten kaltaiselle etniselle ryhmälle, joka vielä hakee omaa identiteettiään ja haluaa puolustaa omia oikeuksiaan. Rocca

Torresin ja Vásquez Rodríguezin näkökulmasta mustien ei kuitenkaan tulisi ”omia” afroperulaisia perinteitä, koska ne kuuluvat kaikille perulaisille. Afroperulaisille itselleen omien traditioiden ylläpitäminen ja tunnustaminen afroperulaisiksi on elinehto kulttuurisen identiteetin rakentamiselle. Koska afroväestö elää kulttuuriin sulautuneena, eikä heillä esimerkiksi ole omaa kieltä, uskontoa tai valtaväestöstä eroavaa tapakulttuuria, on tanssi- ja musiikkiperinne harvoja asioita, jotka heitä yhdistävät ja erottavat omaksi erilliseksi ryhmäkseen. Afroperulaiset eivät koe samastuvansa perulaiseen valtaväestöön, koska ovat aina kokeneet olevansa toisen luokan kansalaisia. Tuntuisi siis epäoikeudenmukaiselta, että heiltä vietäisiin myös oikeus luoda omaa kulttuuria, jonka myötä kulttuurista identiteettiä saadaan vahvistettua ja vähemmistöön kuuluvien asemaa parannettua. Limassa toimivan LUNDU-järjestön (ks. *Nettilinkit*, liite 4) johtaja ja aktivisti Mónica Carrillo puhuu vaikeuksistaan samastua perulaiseen kulttuuriin. Hän sanoo afroperulaisten katsovat taakseen historiassa ja huomaavan, että heidän juurensa juontavat Afrikkaan eikä Machu Picchulle. Perun afroväestö pakotettiin osaksi yhteiskuntaa, jonka jäseniksi se ei kuitenkaan täysin heitä hyväksy.

*Nosotros los afroperuanos no estamos aquí porque quisimos. Hubo alguien atrás que quiso que estemos aquí. Estamos pensando en África mirando atrás y dándonos cuenta que nuestro primer referente histórico no es Machu Picchu, no es Cuzco. Yo tengo familia indígena pero yo no miro atrás porque este país no me hace sentir parte de [él]. – Mónica Carrillo (2002)*

Carrillo on itse afroväestöön kuuluva perulainen, joka tekee työtä afroperulaisten oikeuksien puolustamiseksi ja rasismien kitkemiseksi, erityisesti nuorten ja naisten parissa. Hän kokee, että etenkin nuorten kohdalla on tärkeää vahvistaa positiivisia mielikuvia afroperulaisuudesta ja tukea nuoria muun muassa taiteellisissa ilmaisuissa. Nämä lisäävät yhteenkuuluvaisuuden tunnetta ja antavat nuorille tunteen siitä, että he ovat yhteisönsä arvokkaita sekä tasa-arvoisia jäseniä.

Kuten Carrillon kommentistakin voi tulkita, Perun ”virallinen imago” jättää usein vähälle huomiolle afrikkalaista alkuperää olevat perulaiset. Intiaanikulttuurit määrittelevät pitkälti Perun kansallista imagoa, ja afrokulttuuria harvemmin osataan yhdistää perulaisuuteen. Sekä alkuperäiskulttuureihin että afroperulaiseen kulttuuriin tosin liittyy sama ilmiö, kaupallisuus ja eksotisointi. Se, mitä esimerkiksi turisteille halutaan näyttää, on usein ristiriidassa todellisuuden kanssa. Samaan tapaan kuin Suomessa turisteille myydään saamelaisrikkamaa matkamuistoiksi, myös Perussa ratsastetaan inkakulttuurilla ja esitellään alkuperäiskansan

edustajat turistinähtävyytenä. Afroperulainen musiikki ja tanssi puolestaan toimivat vetonauloina yökerhoissa ja turisteille suunnatuissa esityksissä. Vähemmistöjen kulttuuria osataan siis hyödyntää kaupallisessa mielessä ja silloin, kun siitä on turismille ja Perun imagolle hyötyä. Todellisuus värikkään ja silotellun pinnan alla vain on hyvin erilainen. Monet afroperulaiset kokevat, että heidät hyväksytään perulaisessa yhteiskunnassa vain tanssijoina, muusikkoina ja urheilijoina, mutta akateemisissa tai johtotehtävissä heitä ei haluta nähdä. Tällainen stereotyyppinen ”mustat pysykööt lestissään” -ajattelutapa aiheuttaa sen, että monilla afroperulaisilla on huono itsetunto, eivätkä he usko omaan mahdollisuuksiinsa edetä yhteiskunnassa. (Mm. Campos Dávila 2008.)

Limalainen muusikko Antonio toteaa, että perulaisessa kulttuurissa on edelleen paljon elementtejä afrikkalaisesta kulttuurista, vaikka suuri osa siitä onkin ajan myötä hiipunut. Hän suree sitä, että afrotaustaisista usein annetaan hyvin negatiivinen kuva laiskoina ja rikollisina siitäkin huolimatta, että heidän osallisuutensa perulaisen musiikkikulttuurin syntyyn tunnustetaan. Hän ei myöskään ymmärrä, miksi afroperulainen tai muu kansanmusiikki nimetään ”maailmanmusiikiksi” vain jotta se saataisiin paremmin globaaleille markkinoille. Antonio kokee tämän uhkana kulttuuriselle identiteetille. Hän pohtii, kuinka afroperulainen voi määritellä itsensä afroperulaiseksi, jos ei enää tiedä, kuka on ja missä ovat hänen juurensa.

*La cultura peruana ha recibido muchos aportes de los afros. En la comida, los condimentos, la música y las danzas. Hay algunas que se han perdido con el tiempo también. Pero hay algo que siempre está ahí. Con esta cuestión de la globalización hay muchos problemas que todo se comercializa. Ahora están diciendo que hay una música del mundo, pero todo somos del mundo, ¿no?. No se por qué le ponen música del mundo, yo creo que es para venderlo. Yo le llamo pérdida de la identidad. Ahí tenemos el problema. Si no sabemos nada, de dónde venimos... ¿Cómo me afirmo en algo si no se de dónde vengo? ¿A dónde voy? Quiero definirme como afroperuano, pero con una identidad fuerte. Hay unos que dicen que no, la música es peruana, no tiene nada que ver con el afro. Yo digo lo contrario. Yo sí creo que el negro siempre aportó. Siempre dicen que los negros son delincuentes, vagos y toda esa cuestión. Pero siempre los negros han aportado, siempre ha habido músicos. – Antonio, Lima*

Antonion tavoin myös tutkija Chalena Vásquez Rodríguez kritisoi perinteiden kaupallistamista. Hän muistuttaa, että Perussa on lukuisia perinteisiä tansseja, jotka ovat elävää ja muuttuvaa kansanperinnettä ja joita ylläpidetään huolimatta siitä, onko turisteja yleisönä vai ei. Tästä esimerkkinä ovat Chinchán danza de negritos- ja pallas-tanssit, joiden harjoittamiseen on uskonnolliset, sosiaaliset ja kulttuuriset motiivit, ei kaupallisuus. Vásquez Rodríguez arvostelee jyrkästi perinteiden jähmettämistä tietynlaiseen kaavaan ja tuotteistamista helpommin myytävän muotoon. Hän myös kokee termin *folklore* kekseliäänä,



mutta usein myös halventavana ilmaisuna, jolla perinteitä helposti lokeroidaan. Parempi olisi puhua musiikista ja tansseista, jotka ovat jatkuvassa liikkeessä. Vásquez Rodríguez sanoo, että folkloren asettaminen tiettyyn lokeroon helposti halvaannuttaa sen.

*No debemos disfrazarnos para ser más vendibles. Me parece que eso es perverso. Y eso hace el mercado. O sea, tienes que transformarte para poder vender. La gente que hace la danza de negritos en Chíncha, o la danza de las pallas, no está pensando en la venta. Ellos lo hacen por otras razones, religiosas, sociales, culturales, de autogestión popular. Ellos no lo hacen para vender. Hay o no hay turistas ellos van a hacer su baile, como miles de danzas en el Perú. Esa es la cultura viva. La cultura viva de nuestros pueblos que son miles de danzas en el Perú. No están grabadas en la radio ni en la televisión. Pero están, existen. Por cierto a mí no me gusta la palabra folklór porque es mañosa y peyorativa muchas veces. Es mejor hablar de música y de danzas que están siempre en constante movimiento, no. Hay gente que dice que el folklór es esto y nada más. Lo paralizan. A veces dicen eso justamente para etiquetar, para vender. Entonces es algo así como decir "producto de exportación", le pones el letrero. Esto sí es, y esto no lo es. Si, ¡cómpralo!, porque esto es. – Chalena Vásquez Rodríguez, Lima*

Turismi hyödyntää häikäilemättä alkuperäiskansojen ja muiden eksoottisina pidettyjen vähemmistöjen perinteitä, mikä saattaa aiheuttaa myös negatiivisia lieveilmiöitä – jopa seksikauppaa. Afroperulainen tanssi- ja musiikkiperinne alkoi kaupallistua 1970-luvulla ja se alettiin liittää yhä useammin eksoottisiin mielikuviin. Rafael Santa Cruzin mukaan tuohon aikaan Chínchaan alkoi matkustaa paljon ”valkoisia” miehiä tummaihoisten naisten perässä. Asia on tabu Perussa, eikä tästä maansisäisestä seksiturismista yleisesti juuri puhuta. Eroottisena ja eksoottisena pidetyn tanssin perusteella afroperulaisista, etenkin naisista, luotiin tietynlainen stereotyyppinen kuva. (Santa Cruz 25.3.2008.)

Mustaa kulttuuria pidetään eksoottisena, ja eksotiikka myy. Tämän sain kokea Chínchan kaupungissa, jonne matkustin osallistuakseni afroperulaista kulttuuria esittelevälle *Verano Negro* -festivaalille (ks. kuva 15, liite 6). Parisen viikkoa kestävä festivaali oli pettymys, sillä vastoin ennakkokäsitystäni kyseessä oli todella kaupallinen tapahtuma. Kaikkein silmiinpistäväntä oli, että afroperulainen kulttuuri ei oikeastaan ollut juuri näkyvillä. Olin kuvitellut, että tapahtuman yhteydessä olisi esimerkiksi jonkinlainen tori, *feria*, jossa eri järjestöt esittelisivät toimintaansa. Olisi ruokakojuja, infopisteitä, asiaohjelmaa ja afroperulaisia musiikki- ja tanssiesityksiä. Sen sijaan Chínchan pääaukiolle oli pystytetty valtava lava, jota sponsoroi kansallinen olutyhtiö. Lavalla soitti nimekkäitä *cumbia*-yhtyeitä ja suosittuja artisteja, mutta varsinainen afroperulainen kulttuuri oli loppujen lopuksi esillä hyvin vähän. Myös itse afroperulaiset loistivat poissaolollaan. Tanssiesityksissään suuri osa tanssijoista oli ”valkoisia”, kuten eräs ryhmä, joka tanssi salsaa ja perään tyylitellyn

afroperulaisen *zamacueca*-koreografian. Tämän lisäksi lavalla pyörähteli vaalea nuori nainen ihonmyötäisessä puvussa, jossa luki sponsorin nimi. Afroperulaisuutta edustivat vain muutamat tanssi- ja musiikkiesitykset sekä karnevaalikulkueeseen osallistuneet ryhmät. Ohjelmistossa oli muun muassa suosittu *festejo valentina* -soolofestejokilpailu (ks. kuva 16, liite 6), johon kuuluvien asujen niukentuminen vuosi vuodelta on herättänyt huomiota ja keskustelua. Muun muassa Perun kulttuuriministeri, laulaja Susana Baca otti taannoin kantaa nuorten tyttöjen esiintymiseen aina vain lyhyemmissä hameissa ja minitopeissa. Hänen mielestään turistien houkutteleva tällä tavoin on kyseenalaista. (Campos Yataco 2011).

”Eksoottisella” afroperulaisella musiikilla ja tanssilla edistetään turismia ja afroperulaisiin liitettävillä mielikuvilla myydään vaikkapa virvoitusjuomia<sup>10</sup>. Kuten Chalena Vásquez Rodríguez mainitsee seuraavassa sitaatissa, musiikkiteollisuus on yhteydessä juoma-, vaate-, kosmetiikka- ja seksiteollisuuteen. Musiikilla myydään, mutta musiikkia myös tehdään myytäväksi. Suosittuihin musiikki-ilmiöihin tartutaan nopeasti, mistä hyvä esimerkki on etenkin nuorison keskuudessa suuren suosion saavuttanut *reggaetón*-musiikki, joka on suosiollaan haastanut perinteisen musiikin monessa Latinalaisen Amerikan maassa.

*La industria de la música está ligada con la industria de la cerveza, de las bebidas, la industria del vestido, de la cosmética personal. Inclusive con la industria del sexo. Todo eso está ligado. Por ahí uno puede encontrar grandes boom de la música y la danza, como el del reggaetón por ejemplo. Pero que en realidad responde a la necesidad del mercado. Como acumular dinero, como incrementar las ventas. Todo eso tiene que ver con la televisión. De hecho en la época de los 70 se difunde lo afroperuano gracias a la televisión. La Oficina Central de la Información OCI contrató a músicos, a bailarines, a coreógrafos y se hizo el Conjunto Nacional de Folklor y se hizo Perú Negro, fue con el apoyo del gobierno. Ellos hicieron espectáculos maravillosos. Si el festejo existe ahorita a nivel popular y que la gente lo conoce como festejo y tal, fue gracias a esa presencia de Perú Negro y del Conjunto Nacional de Folklor, igual que el Ingá, el Alcatraz etcétera, a través de la televisión en esos años, los años 70. – Chalena Vásquez Rodríguez, Lima*

Kaupallistamisella on toki ollut myös positiivisia vaikutuksia afroperulaisen kulttuurin nousuun. Vásquez Rodríguez mainitsee kaksi merkittävää ryhmää, Perú Negron ja Conjunto Nacional de Folkloren, jotka valtion tukemana tekivät afroperulaista tanssi- ja musiikkiperinnettä tunnetuksi television ja radion välityksellä 1970-luvulla. Monille pääkaupunkiseudun ulkopuolella asuville televisiossa näytetyt esitykset olivat ensikosketus afroperulaiseen musiikkiin ja tansseihin, sillä suuri osa ei ollut aikaisemmin kuullutkaan

---

<sup>10</sup> Esim. *Chicha Morada Negrita* -pullon etiketissä on afroperulaisen naisen kuva. Chicha morada on perinteistä perulaista, tummasta maissista valmistettua juomaa.

moisesta. Etenkin festejo-tanssista tuli tuolloin valtakunnallisesti tunnettu ja suosittu tanssi, ja televisiossa esiintyneiden ryhmien koreografioita kopioitiin omien tanssiryhmien esityksiin.

## 5.2 Rytmi veressä

Liekö syynä ympäröivän yhteiskunnan stereotyyppinen suhtautuminen afroväestöön vai tarve pönkittää omaa etnistä identiteettiä, mutta yksi merkittävimmistä ja kiinnostavimmista huomioistani oli Perussa haastattelemieni ja kohtaamieni ihmisten käsitys etniseen taustaan liitettävästä rytmitajusta ja tanssitaidosta. Suurin osa haastateltavista piti afroperulaisia automaattisesti parempina tanssijoina ja muusikkoina kuin valkoisia, ja perustivat kykynsä lähes yksiselitteisesti biologiseen perimään. Rytmien ja tanssitaidon ajatellaan kulkevan veressä, kirjaimellisesti. Tätä ajattelutapaa kuvaa seuraava keskustelu, jossa Claudia muun muassa kertoo mustien luontaisesta taipumuksesta luoda rytmejä ja musiikkia tilanteessa kuin tilanteessa – soittimeksi käyvät vaikka lusikat, pöytä tai oma keho, jos muuta ei ole käsillä.

*C: Acá en Capote a la gente negra le tocas el cajón y los pies se te mueven. Se te mueven los pies, se te mueve la cintura y empiezas a hacer cosas y cuando lo ves en la televisión lo perfeccionas, no. Es igual, por ejemplo cuando se está tomando o están comiendo y están con las cucharitas, y con las cucharas comienzan a hacer sonidos y otros comienzan a tocar la mesa, otros la botella. Y comienzan con una canción. Es porque nosotros la gente negra llevamos esa música...*

*S: ...en la sangre.*

*I: ...en las venas.*

*C: Acá te pueden tocar... estando sentados hacen sonido con las piernas y otro te hace sonidos con la boca y no sé...*

*S: Siempre sale algo.*

*C: Lo llevamos en la sangre. Lo llevamos en la sangre.*

*S: Tenemos la facilidad de aprender también.*

*– Claudia, Silvia & Isabel, Capote*

Haastatteluista käy ilmi, että rytmitajun ja tanssitaidon ajatellaan olevan mustaihoisten kehossa syntymästä asti. Mikäli joku ei tanssi tai soita musiikkia, syyksi ajatellaan esimerkiksi ujoutta tai epävarmuutta omasta identiteetistä. Esimerkiksi *Afrodec*-yhdistyksen johtaja ja ryhmän ohjaaja Ronaldo arvelee, että nuorilla afroperulaisilla on tanssitaito valmiina, mutta kaikki eivät halua näyttää sitä. Myös *Malambo*-tanssiryhmässä tanssineen Marian kommentista ilmenee hyvin selkeä käsitys tanssitaidon ja etnisen taustan yhteydestä. María arvelee perustanssitaidon olevan hänellä veressä, koska hän on musta. Lisää hän on opiskellut muun muassa katsomalla videoita tanssiesityksistä.

*Los afroperuanos llevan esa tradición adentro. Tienen el ritmo siempre, pero aún algunos no quieren como que demostrarlo o sacarlo. Ahí hay un tema por trabajar. Sobre todo en los jóvenes. Hay un tema por trabajar. En el taller de danzas vemos que cuando los chicos o las chicas muy rápido lo aprenden, porque ya lo tienen. – Ronaldo, Capote*

*El festejo si se lleva en la sangre. Yo tengo el conocimiento básico por lo que soy negra y llevo el ritmo. Otras danzas pues viendo videos. Yo veía videos de las danzas y ya, empecé a bailarlas. Y en el Malambo ya empecé con las danzas netamente afros, como el payandé... todas las danzas negras, de la música negra. – María, Pícsi*

María, kuten moni muukin haastateltavistani totesi, että ajatus tanssitaidottomasta mustaihoisesta on täysin käsittämätön. Ronaldon tavoin hän arveli ujoutta syyksi mahdolliseen tanssimattomuuteen. Myös Zañasta kotoisin olevan *décima*-runoilijan Manuelin mielestä mustat osaavat tanssia ja soittaa cajonia aivan luonnostaan, intuition ohjaamina.

*Es imposible que un negro no sepa bailar. Imposible. Que sean tímidos sí, pero que no sepan bailar, no. O sea, de repente dicen no, yo no sé bailar esa música, pero lo paras y ya, hazlo, y se para y ya, en los movimientos ya está llevando el ritmo. Que le falta pulirlo, pero lleva el ritmo, o sea lo llevan en la sangre. – María, Pícsi*

*Por ejemplo en Zaña el negro aprende a tocar el cajón por instinto, nadie le ha enseñado. Pero él agarra el cajón y se perfecciona y hay cajoneros buenos, sin que hayan tomado clases. Por instinto. Las danzas igual, así se aprenden. Además el baile ya la tienen en la sangre, no. Es cuestión de acomodarlo nomás. Al blanco le cuesta más trabajo los ritmos. Porque dicen que la negra tiene la cintura mas hecha para el baile, tiene la cintura para la quimba y para el baile, cosa que el blanco no tiene. Y el blanco si baila, pero le cuesta un poco más de trabajo adaptar ese ritmo. Pero al final lo hace. Yo he visto en Malambo muchos blanquitos bailar muy bien. – Manuel, Chiclayo*

Käsitykset mustien sisäsyntyisestä tanssitaidosta istuvat niin tiukassa, että tanssitaidotonta afroperulaista saatetaan pitää omituisena tai jopa häpeäpilkkuna. Ei-afroperulaisten tanssia puolestaan helposti kritisoidaan: vaikka valkoinen periaatteessa voi oppia tanssimaan hyvinkin, hän ei haastateltavien mielestä koskaan voi osata tanssia ja pysyä rytmissä yhtä hyvin kuin mustaihoinen. Heidän mukaansa valkoiselta puuttuu ”se jokin”, joka tekee afroperulaisestä tanssista ainutlaatuista. Tätä kuvaillaan esimerkiksi sanoilla *sabor*, *son*, *quimba* ja *carimba*, joita on vaikea kääntää suomen kielelle, mutta jotka kaikki viittaavat etniseen taustaan liittyvään ominaisuuteen, joka antaa kyseisille tansseille leimaa-antavan tyylin ja vivahteen. Tämä, sekä stereotyyppinen käsitys afroperulaisten iloisesta ja välittömästä luonteenlaadusta ilmenevät seuraavista keskusteluista.

*A: ¿Cómo caracterizan la cultura afroperuana?*

*C: La alegría de la gente. Ese "son" que dicen... Cuando por ejemplo ves en una fiesta un negro bailando salsa muy mal, se dice: “¡Uy que decepción, ese negro baila tan feo!”*

*A: ¿O sea se asocia mucho con la danza?*

*C: Sí. Porque si eres negro debes saber moverte y debes jugar muy bien al fútbol, por ejemplo.*

– Claudia, Capote

*S: Ahorita ya no es que un negro solamente baila el festejo. Hay blancos que también bailan festejo. Pero para mí me parece que se les hace un poquito más difícil.*

*C: No a todos.*

*S: No a todos, pero depende del esfuerzo que le pongan.*

*I: Pero no se mueven como negros.*

*S: Ah, jeso sí!*

*I: No tienen sabor.*

– Silvia, Claudia & Isabel, Capote

*Quien tiene el ritmo, lo baila. Por más difícil que fuera. O sea la música negra la debe bailar un negro, porque el negro tiene de carimba, el movimiento y todo, o sea el blanco lo baila, pero no lleva el ritmo, no le pone el son, yo lo veo raro... sí lo bailan bonito, yo lo veo bonito, pero veo que el negro es más quimboso para bailar. – María, Pícsi*

María muun muassa käyttää ilmaisua ”el negro tiene carimba”, jolla viitataan historialliseen yhteyteen esi-isiin: *carimba* tarkoittaa polttomerkkiä, jolla afrikkalaiset orjat merkittiin Perussa siirtomaa-ajalla. Rytmi veressä -ajattelutapaan liittyy siis vahvasti kollektiivinen muisto orjuuden ajasta, jonka traumat ovat siirtyneet sukupolvilta toiselle vuosisatojen aikana. Nämä traumaattiset muistot ovat säilyneet ihmisten kehoissa polttomerkkinä, joka tuodaan esille taiteellisten representaatioiden kautta. Musiikkia ja tanssia sekä muita taidemuotoja pidetään luontaisina tapoina ilmaista tätä yhteyttä esi-isiin. Limassa asuva tanssija, muusikko ja taiteilija Oswaldo puhuu näkymättömästä kerroksesta, joka on kuin ”rytminen iho” afrikkalaiseen diasporaan kuuluvien päällä. Hänen mukaansa tämä kerros sisältää kaiken ihmisten ruumiissa asuvan suullisen ja kehollisen kulttuuriperimän ja viisauden, jotka ovat siirtyneet sukupolvelta toiselle vuosisatojen aikana.

*La música siempre está presente. Es algo que... es ancestral. Muy... en las vísceras, está muy penetrado. Es como una segunda piel invisible. Eso es lo que es, es como una capa. Nosotros los afro descendientes y los africanos tenemos una, digamos una piel rítmica. Eso viene ya de la descendencia. Como tú, tienes una piel rítmica, pero de otra identidad. Que es muy diferente a que nuestra cultura a través de los años y los siglos ha tenido que tallar su pena con el canto, con los bailes, y con la tradición oral y con la religión, haciendo un sincretismo en el caso de la religión. Por eso esto de la segunda piel. En esa segunda piel esta toda esa sabiduría digamos genética. (--) Tengo un diálogo, un diálogo ancestral. – Oswaldo, Lima*

Oswaldo mainitsee termin *ancestral*, joka viittaa johonkin ikiaikaiseen ja esi-isiltä perittyyn. Samaan ilmaisuun törmäsin myös muissa yhteyksissä, kun haluttiin korostaa perinteen juuria ja sidettä alkuperäiseen, tässä kontekstissa afrikkalaiseen. Argentiinassa vaikuttava taiteilija Marco Esqueche korostaa alkuperäänsä ja etnistä taustaansa kutsumalla itseään ”afroperulaiseksi artistiksi” (*artista afroperuano*). Hän vetää cajonin rakennus- ja

soittotyöpajoja, joihin liittyy hyvin ritualistisia elementtejä. Cajonit muun muassa ”kastetaan” ennen käyttöönottoa pirskottaen niiden päälle rommia. Kiinnostavaa on, että seremoniasta käytetään quechuankielistä nimitystä *challa*, joka viittaa uhrilahjaan. Andien kulttuureissa verbillä *challar* tarkoitetaan käytännössä uhraamista ja kiitoksen osoittamista Pachamamalle, Äiti Maalle. Esquechen vetämät cajonin soitto- ja tanssityöpajat perustuvat afroperulaiseen perinteeseen, mutta niissä on myös paljon vaikutteita muista afrolatinalaisamerikkalaisista perinteistä ja Andien kulttuureista. Esquechen pyrkimys korostaa yhteyttä esi-isiin näkyy muun muassa työpajojen sisällöissä ja kuvauksissa, esim.: ”*danza de raíz africana: incorporar en la memoria corporal los movimientos y acciones rítmicas traídas de Africa por nuestros ancestros*”, tai: ”*construcción de cajones afroperuanos: hacer con tus propias manos el instrumento más ancestral de las comunidades afroperuanas*”. Tanssityöpajaa ei mainosteta vain nimellä ”taller de danza afro” vaan ”taller de danza *ancestral* afro”. Cajonia soitetaan ringissä työpajassa, johon puolestaan kutsutaan dramaattiseen tyyliin: ”*ronda de cajón con nuestros ancestros – sangre, historia, cajón, cuerpo y canto*”. (Ks. Teatro del Ritmo, *Nettilinkit*, liite 4.)

Esquechen tavan esittää afroperulainen kulttuuri voisi helposti tuomita harhaanjohtavaksi, sillä työpajoissa opetettavat tanssit ja rytmit eivät varsinaisesti pohjaa mihinkään ”aitoon ja alkuperäiseen” afroperulaiseen traditioon vaan ovat hänen oma synteesinsä ja taiteellinen tulkintansa afroperulaisista perinteistä. Osallistujalle voi muodostua käsitys, että ne ovat todella afrikkalaisten esi-isien aikaisia ja säilyneet katkeamattomana perimätietona nykypolville. Tämä ei kuitenkaan pidä paikkaansa. Esquechen opettamat tanssit ja laulut ovat suurelta osin itse luotuja ja lainattuja esimerkiksi Kuubasta, Brasiliasta tai Kolumbiasta. Tässä näkyy selkeästi diasporisen kulttuurin ”identiteettikriisi”. Peru sijaitsee mustan diasporan marginaalissa, josta on lyhyempi matka Mustalle Atlantille kuin Afrikkaan. Halu yhdistyä Äiti Afrikkaan on niin kiihkeä, jopa epätoivoinen, että omaa identiteettiä rakennetaan niistä mustan kulttuurin aineksista, jotka ovat helpoiten saatavilla – eli muista afrolatinalaisista kulttuureista. Toisaalta Esquechen tapauksessa afroperulaisuuteen liittyy myös Andien perinteitä, minkä muun muassa Luis Rocca Torres mainitsi yhtenä erikoispiirteenä perulaisessa afrodiasporassa. Juuri edellä mainitut seikat tekevät afroperulaisesta kulttuurista ja sen elvytysprosessista kiinnostavia ja erityisiä.

Ajatus afrodiasporaan kuuluvien peritystä, alitajuisesta ruumiin tiedosta on hyvin yleinen afroperulaisten keskuudessa, ja osittain sen pohjalta myös rakennetaan etnistä identiteettiä. Victoria Santa Cruzin näkemyksen mukaan rytmin ja liikkeen ajatellaan elävän ihmiskehossa ja siirtyvän sukupolvelta toiselle ”kehollisena perimätietona”. Esi-isiltä perittyä muistia – tai muistoa – tarkoittavalla termillään *memoria ancestral* Santa Cruz ei käsittääkseen kuitenkaan tarkoita vain geneettisesti periytyvää tanssitaitoa ja rytmitajua. Memoria ancestral sisältää laajemman ajatuksen ihmisestä psykofyysisenä kokonaisuutena: kokemukset säilyvät kehon muistissa ja siirtyvät eteenpäin seuraaville sukupolville. Tämän näkemyksen mukaan afrodiasporan kansat siis kantavat kehoissaan paitsi orjuutettujen afrikkalaisten esi-isiansä trauma ja myös näiden rikasta kulttuuriperimää. Niinpä huolimatta vuosisatojen aikana tapahtuneesta voimakkaasta mestisaatiosta ja afrikkalaisten perinteiden tukahduttamisesta on afroperulaisilla edelleen olemassa ruumiin muisto esi-isien kokemuksista ja kulttuurista. Tämä kollektiivinen muisto erottaa afroperulaiset omaksi ryhmäkseen ja toisaalta yhdistää heidät maailmalaajuiseen afrikkalaiseen diasporaan.

Vaikka tanssit ja musiikki ovat pitkälti kulttuurisia konstruktioita ja jokaisen opittavissa, ei haastateltavien kuvailema rytmi veressä -ajatus siis välttämättä ole täysin vailla totuuspohjaa. Edellä mainitun perusteella afroperulaisilla lienee taipumus oppia tansseja ja rytmejä, sekä tietynlainen, *carimballa* maustettu tyyli, joka tekee heistä erityisiä. Limalainen muusikko Antonio kuvailee memoria ancestral -ajatusa toteamalla, että afroperulaisten, ja ylipäänsä kaikkien afrotaustaisten kehoissa tietynlainen liike on säilynyt sukupolvelta toiselle: vaikka vaikutteet siirtyvät puolilta toisille ja uusia perinteitä syntyy, itse liike tai pysyy ihmisten kehoissa samanlaisena. Hänen mielestään afrotaustaisilla on oma erityinen liikekielensä ja tapansa tanssia – ja soittaa. Antonio itse kokee afrikkalaisuuden itsessään hyvin vahvana: sanoo soittavansa musiikkia aina omalla mustalla tyylillään, joka kumpuaa hänen afrikkalaisista juuristaan.

*Cuando uno tiene una memoria ancestral, los movimientos siempre van a estar en los cuerpos de los seres humanos que son afros peruanos. Siempre han bailado así. Que les pongan un nombre en transcurso de los años es una cosa. Lo que pasa es que en el Perú hay un mestizaje que en el transcurso del tiempo tiene que haber transculturalizado y también hay cosas de rebote, o sea van y vienen. Si ves gente de África y los ves acá, y vas a tratar de imitar algunas cosas pero que se parecen, por el mismo movimiento del cuerpo de los afros. Que sucede en todo el mundo, no. Los afros tienen un movimiento muy especial. Entonces yo creo que eso se reinventa cada día, igual que la música. Tenemos el mestizaje, pero yo tengo que tocar como el negro que soy, o sea algo que sale que está dentro de mí pero siempre se va a fusionar en el*

*tiempo. Pero hay algo que sí viene de África. Está ahí, dentro de mí. En mi cerebro, en mi corazón. Es fuerte. – Antonio, Lima*

### **5.3 Juuret ja menneisyyden romantisointi**

Kuten aikaisemmin olen tullut maininneeksi, pohjatietoni afroperulaisista tansseista, musiikista ja kulttuurista ylipäänsä olivat suhteellisen vähäiset aloittaessani kenttätyötä Pohjois-Perussa. Käsitykseni perustuivat lähinnä cajon- ja tanssitunneilla saamiini tietoihin ja keskusteluihin muutamien henkilöiden kanssa. Ensimmäisten haastattelujen jälkeen en vielä osannut kriittisesti analysoida kaikkea informaatiota, vaan otin lähes kaiken vastaan faktana. Vasta jatkettuani tutkimusta Limassa aloin kiinnittää huomiota tiettyihin ristiriitaisuuksiin haastateltavien puheissa. Afrikkalaisia tansseja opiskelleena ja tutkineena olin kiinnostunut löytämään afroperulaisista tansseista yhteyksiä afrikkalaisiin perinteisiin, ja tein tulkintoja tältä pohjalta. Lambayequessa haastattelemani ihmiset vahvistivat käsityksiäni afroperulaisesta tanssi- ja musiikkiperinteestä traditiona, jolla olisi ollut katkeamaton historiallinen jatkumo siirtomaa-ajalta tähän päivään. Tältä ajatukselta putosi pohja kuultuani, että afroperulainen kulttuuri sellaisena kuin se nykypäivänä tunnetaan, syntyikin vasta viime vuosituhanella, kun katoamassa olleita perinteitä alettiin systemaattisesti elvyttää ja uudelleen luoda.

Lambayequessa tekemieni haastatteluiden perusteella voisi todeta, ettei ihmisillä ole afroperulaisten perinteiden alkuperästä kovinkaan tarkkaa tietoa. Tanssien historiallista kontekstia kyllä selitettiin, mutta lopulta moni kuitenkin totesi, ettei oikeastaan tiedä taustoja. Osittain asiaan varmasti vaikutti kyseisten henkilöiden koulutustausta, sillä esimerkiksi historiallisista faktoista oli hyvin eriäviä näkemyksiä. Tyypillistä on, että tanssit liitetään aina orjuuteen ja siirtomaa-aikaan. Monissa koreografioissa kuvataan orjien huonoa kohtelua ja kärsimystä, joka lopulta päättyy vapautukseen. Kysyttäessä tanssien taustoista tai symboliikasta vastaukset olivat hyvin moninaisia. Kuvaukset vaikuttivat hieman epämääräisiltä ja kyseenalaisilta, ja olivat usein vailla totuuspohjaa. Tämä ilmeni minulle vasta myöhemmin saatuani luotettavampaa tietoa tanssien alkuperistä.

Orjuuden ja vapautuksen teemat toistuvat usein afroperulaisessa traditiossa, mutta hyvin tyypillistä on myös korostaa tanssien provosoivaa ja sensuellia luonnetta. Orjanaisten sanotaan kiusoitelleen isäntiään viettelevällä tanssilla, mikä on inspiroinut tanssikoreografioiden tekijöitä. Tästä esimerkkinä aikaisemmin mainitsemani Victoria Santa



Cruzin Las Lavanderas -koreografia. Seuraavassa María kertoo asiasta puhuen hieman hämmentävästi tanssista nimeltä "el afro".

*El afro es como un coqueteo de las esclavas que le hacían a los patrones. O sea porque los mismos movimientos del afro son movimientos de un poco para provocar al patrón. Para poder provocarle, para poder lograr de ella para ya no ser esclava. Más que todo el afro es, es un movimiento para provocar al patrón. – María, Pesci*

Tansseihin liitettävät, avoimesti seksuaalisuutta korostavat stereotypiat kävivät ilmi haastatteluista. Esimerkiksi zañalainen tanssija Victoria sanoo pitävänsä eniten landósta, koska se on hyvin sensuelli tanssi. Hän kertoo, että afroperulaiset naiset pitävät sensuelleista tansseista ja että entisaikoihin ihmisillä oli tapana tanssia alasti tarkoituksenaan vietellä vastakkaisen sukupuolen edustajat. Seuraavassa Victoria kertoo landó-tanssin edeltäjänä pidetystä lundústa, sekä festejo-tanssista. Hänen mukaansa molemmat tanssit kuvaavat seksiaktia tai flirttailua.

*Dicen que cuando los negros tenían relaciones ellos bailaban dentro, como un acto sexual, dentro del baile. Hicieron como si estuvieran teniendo relaciones sexuales. Y eso era lo que les incomodaba también a los españoles porque les daba un poco de vergüenza. Pero los negros ya estaban acostumbrados de estar desnudos. Y esa danza se llama el lundú. (--) Prácticamente todos los festejos son representaciones del acto sexual. Todos tienen que ver con el enamoramiento y el acto sexual. – Victoria, Zaña*

Daniel kuvailee lundú-tanssia hieman samaan tyyliin. Hänen mukaansa mustat tanssivat alasti, ja tanssilla oli tapana päättyä "suuriin orgioihin ja rituaaleihin, joissa harjoitettiin noituutta".

*En la época de la esclavitud los negros en las noches prendían grandes fogatas y se divertían y bailaban. (--) Y ahí sonaban tambores y checos, y era un griterio infernal. Tanto así que un español fue a ver y vio que todos bailaban desnudos y vio que era la representación del acto sexual. Ese baile se llamaba el lundú. Yo me imagino que les preguntaron qué es lo que bailaban y dijeron que era el lundú. Y todo terminaba en grandes orgías y brujerías, sus rituales que ellos hacían pues. Y así nace el lundú. Y los estudiosos dicen que del lundú nace el landó. El significado de la palabra lundú es el acto sexual. Entonces por eso nosotros en nuestras coreografías le damos ese sentido. – Daniel, Zaña*

Victorian ja Danielin kertomukset lundú-tanssista ja käsitykset sen seksiaktia tarkoittavasta merkityksestä jäivät askarruttamaan. Kuten Susan Reed (1998) mainitsee, afrikkalaisten ja muiden kolonisoitujen yhteisöjen tansseihin on usein liitetty monenlaisia stereotypioita, joista yksi yleisimmistä on käsitys afrotaustaisten yliseksuaalisuudesta. Afrikkalaisten ja afrodiasporan tansseille on luontaista käyttää kehoa kokonaisvaltaisemmin verrattuna esimerkiksi eurooppalaisiin kansantansseihin, mikä on saattanut hämmentää toisenlaiseen kehonkieleen tottuneita ihmisiä. Kristinuskon, etenkin katolisen kirkon opeilla on ollut suuri

vaikutus ihmisten käsityksiin ja rajoitteisiin, mikä on omalta osaltaan luonut myös uutta tanssikulttuuria – tästä esimerkkinä irlantilainen kansantanssi, jossa tanssiliikkeet rajoittuvat jalkojen liikkeisiin ja hyppyihin muun vartalon ja käsien pysyessä ryhdikkäästi lähes liikkumattomana. Tätä on selitetty muun muassa sillä, että kirkko pyrki rajoittamaan eri sukupuolta edustavien tanssijoiden välistä kehokontaktia – jopa kädestä pitämistä tanssiessa saatettiin pitää siveettömänä. Afrikkalaisperäisten tanssien monipuolinen keskivartalon käyttö voimakkaana lantion ja rintakehän iskuineen on varmasti synnyttänyt tietynlaisia ajatuksia niihin ensi kertaa törmänneiden eurooppalaisten mielissä, eivätkä satoja vuosia sitten syntyneet stereotyyppiset käsitykset näytä vieläkään täysin hälvenneen. Toisaalta voidaan myös kysyä, mikä on säädyllystä ja siveetöntä kenenkin mielestä. Esimerkiksi länsimainen klassinen baletti, jossa esiinnyttään pienissä ihonmyötäisissä vaatteissa haarat levitettynä, saattaa vaikuttaa hyvinkin rivolta etenkin muslimitaustaisen afrikkalaisen silmissä.

Reed puhuu tanssin merkityksestä koloniaalisten kulttuurien muodostumisessa. Hän nostaa esille etnisen ja sukupuoli-identiteetin rakentumisen sekä eksotismin diskurssin, jotka liittyvät tähän prosessiin – myös Perun kontekstissa. Erityisesti katolisen kirkon hallitseva rooli saattoi vaikuttaa huomattavasti afroperulaisen tradition kehittymiseen. Kirkko paheksui afrikkalaisten tanssien ”säädyllystä” liikekieltä ja pakanallisina pitämiään perinteitä. Mitä luultavimmin stereotypia afrotanssien seksuaalisuudesta ihmisten mielikuvissa ja asenteissa onkin jääne tuolta ajalta. Pyrkimys muokata ja sovittaa afrikkalaisten perinteitä uuteen kontekstiin on Reedin ajatukseen viitaten voinut vaikuttaa siihen, millaiseksi afroperulaiset ovat mieltäneet itsensä ja kulttuurinsa, ja mihin suuntaan heidän perinteensä ovat vuosisatojen aikana kehittyneet. Tansseissa ja musiikissa näkyy vahvana eurooppalaisen läsnäolon vaikutus, joka on tavalla tai toisella häivyttänyt niistä afrikkalaisia elementtejä. Toisaalta afroperulaisia tansseja kuvataan usein seksuaalisuuteen ja eksoottisuuteen liittyvillä stereotypioilla, mikä on hyvin yleistä afrikkalaisten tai afrodiasporaan kuuluvien tanssien kohdalla. Tämä on yksi tapa representoida mustia erilaisiksi ja Toisiksi, kuten Hall (1999) esittää.

On totta, että monet afroperulaiset tanssit perustuvat naisen ja miehen väliseen viettelevään leikkiin. On silti yleistävää ajatella, että kaikki afroperulaiset ja muut afrikkalaisperäiset tanssit liittyisivät yksinomaan seksuaalisuuteen. Myytti mustan naisen sensuaalisuudesta istuu tiukassa, mikä Perussa näkyy räikeästi esimerkiksi Chinchaan suuntautuvan seksiturismin

suosiossa. Afroperulaisten naisten ja nuorison oikeuksia ajava ja hyvinvointia edistävä LUNDU-järjestö toteuttaa alueella projektia, joka tähtää nuorten itsetunnon ja itsemääräämisoikeuden kohentamiseen lisäämällä heidän tietoisuuttaan muun muassa seksuaalisuudesta, syrjinnästä, naisiin kohdistuvasta väkivallasta ja ihmisoikeuksista (ks. *Nettilinkit*, liite 4.) LUNDU tekee tärkeää työtä pyrkiessään muokkaamaan afroperulaisiin kohdistuvia rasistisia ja seksistisiä asenteita, joita saattavat tiedostamatta ylläpitää jopa afroperulaiset itse. Hyvin kuvaavaa on, että Danielin mukaan sana lundú viittaa seksiaktiin, vaikka oikeasti termi tulee kikongon kielen ”seuraajaa” tarkoittavasta sanasta (Feldman 2006, 101–104; Santa Cruz 1973, Vásquez Rodríguez 15.3.2008).

Tiedon puute yhdistettynä haluun löytää omat juurensa voi aiheuttaa sen, että aukkoja historian tuntemuksessa ryhdytään paikkaamaan mielikuvituksella, mikä pahimmillaan saattaa ruokkia afroperulaisiin liittyviä negatiivisia stereotypioita. Menneisyyden ja esi-isiltä perittyjen traditioiden tuntemusta voidaan pitää yhtenä peruspilarina identiteetin rakentamisessa ja jos tämä pilari on heikoilla kantimilla, ei myöskään vahvaa identiteettiä voida saavuttaa. Tiedustellessani tanssien alkuperistä ja historiasta sain kuulla monenlaisia tarinoita, joiden oikeellisuus jäi minulle suurelta osin arvoitukseksi. Kertomuksista tuli vaikutelma, että haastateltavilla ei varsinaisesti ollut tarkkaa tietoa historiallisesta kontekstista, mutta selvästikin tarve selittää asiaa ikään kuin todistellen yhteyttä juuriinsa ja esi-isiinsä. Monet myös sanoivat haluavansa tietää enemmän omista perinteistään ja historiastaan. Esimerkiksi Malambo-tanssiryhmässä tanssinut María kertoo, ettei heidän ryhmänjohtajansa ja opettajansa selittänyt tanssien taustoja ja historiaa edes kysyttäessä. Hän myöntää, että afroperulaisten tanssien opettajana hänen tulisi ottaa selville enemmän tanssien taustoista.

*El origen de las danzas.... no me he dedicado a estudiarlo. Y ya sé que es un error mio, porque yo soy afrodescendiente y bailando esa música debo de averiguar más. Pero el problema de Malambo era que no había una persona que enseñara la historia. (--) Pero cuando el maestro tenía ánimos y tiempo nos contaba algo de las danzas pero no muy de profundidad. Y si le preguntas a cualquiera del Malambo dice lo mismo, o sea... no, eso les falta. O sea de saber las raíces del baile que realizamos. (--) Por eso te digo que tengo esa inquietud. No hay información. Poca información se maneja sobre eso. – María, Pisci*

Cajonin taustasta Maríalla vaikuttaa kuitenkin olevan selkeä käsitys: hänen mielestään soitin on varmuudella afroperulaista alkuperää. Seuraavassa María tuo esille oman näkemyksensä siitä, kuinka cajon saapui Afrikasta Peruun. María väittää, että cajonit valmistettiin samoista laatikoista, joissa orjat olivat tuoneet vaatteensa, mikä epäilemättä on kyseenalainen tieto. On

totta, että cajonin esiäitinä pidetään puulaatikoita, joita käytettiin tavaroiden kuljettamiseen, mutta ihmisillä tuskin oli mahdollisuutta kerätä mukaansa laatikollista matkatavaroita, kun heidät väkivalloin riistettiin kotimaastaan ja lastattiin orjalaivoihin. Marian puheessa kuitenkin korostuu hänen käsityksensä siitä, että afroperulaisina pidettyjä soittimia todella tuotiin Afrikasta, poikkeuksena checo, jonka tiedetään syntyneen Perussa.

*Del cajón sí se que es uno de los instrumentos más oriundos de acá del Perú, afrodescendiente. Que era una forma en que los esclavos se divertieran, hicieran sus noches de juerga después de pasar todo el día en el campo, trabajando como esclavos. Y ya a la noche agarraban su cajón y como los amos no les permitieron los instrumentos, ellos empezaron a fabricarlos. Se que algunos instrumentos que tocaban eran las cajas donde traían su ropa, porque en África utilizaban madera. O sea, sus mismos cajones donde habían traído su ropa lo utilizaban como cajón, no. Yo creo que ya poco a poco por el transcurrir del tiempo me imagino que deben haber venido más esclavos y ellos fueron trayendo otras cosas de su país. Porque yo sé que todos esos instrumentos igual son todos de África. Pues tienen el mismo sonido. Pues yo creo que al principio vinieron con el cajón o el checo ya lo encontraron acá. – María, Pícsi*

Epämääräisyys kertomuksissa afroperulaisten tanssien taustoista kertoo siitä, ettei niillä ole ollut selkeää jatkumoa historiassa. Tämä taas johtuu siitä, ettei perinteen jatkumiselle ole ollut puitteita ja selkeää kulttuurista kontekstia, jossa traditioita olisi voinut vapaasti viljellä. Kokemukseni mukaan Afrikassa – ainakin Länsi-Afrikassa – tanssi ja musiikki kuuluvat erittäin tiiviisti ihmisten arkeen ja jokapäiväiseen elämään. Jokaisella tanssilla ja rytmillä on merkitys ja ne useimmiten liittyvät tiettyihin tilanteisiin tai tapahtumiin. Tanssi- ja musiikkiperinne siirtyy afrikkalaisissa yhteisöissä tällöin luontevammin sukupolvelta toiselle jatkuvan vuorovaikutuksen ja mallioppimisen kautta. Myös merkitykset ovat afroperulaisiin tansseihin verrattuna moninaisemmat ja spesifimmät. Siinä missä jokin afrikkalainen tanssi liittyy esimerkiksi tiettyyn siirtymäriittiin voi afroperulainen tanssi kuvata yksinkertaisesti orjien elämää. Orjuuden kokemus vaikuttaa itse asiassa äärimmäisen vahvalta – ellei jopa ainoalta lähtökohdalta afroperulaisessa traditiossa. Orjuuden ja vapautuksen teemoilla halutaan selvästikin korostaa historiallista yhteyttä esi-isiin ja osoittaa kunnioitusta heille. Seuraavissa sitaateissa Silvia ja María kertovat kahdesta orjuuden aikaa kuvailevasta tanssista. *La Molina* on Afrodec- ja Despertar-tanssiryhmien repertoaarissa oleva *panalivio*-rytmiin<sup>11</sup> pohjautuva koreografia ja laulu. Sekä *panalivio* että surumielinen *El payandé* kertovat orjien kurjasta kohtalosta ja huonosta kohtelusta plantaaseilla (ks. *Décima-runoja ja laulujen sanoja*, liite 5).

---

<sup>11</sup> Panalivio kertoo orjien raadannasta puuvilla- ja sokeriruokoplandaaseilla. (Santa Cruz 1996.)

*El significado de la danza de La Molina es la esclavitud de los negros, los africanos, en una hacienda donde los explotaban. Hacían trabajos forzosos, no les daban comida, no les daban bebida, y no les pagaban. Tanta brutalidad, todo eso. La gente se moría pues, no.*  
– Silvia, Capote

*El payandé es un ritmo de los esclavos. Hay una canción, un triste sobre las esclavas como las trataban, y después se liberan a la libertad y empiezan los movimientos del festejo. (--) El payandé semeja al baile de la ciudad. Y la Molina semeja al baile en el campo. (--) La idea es la misma, de los esclavos, liberarse y bailar fuerte su danza.* – María, Pícsi

Myös Manuel tuo esille orjuuden tematiikan tansseissa ja lauluissa. Seuraavassa hän kertoo muun muassa laulusta, joka liittyy Silvian mainitsemaan tanssiin La Molina. Kyseessä on eräänlainen protestilaulu: siinä orjat kieltäytyvät palaamasta La Molina -nimiselle haciendalle, jossa heitä kohdeltiin huonosti (ks. *Décima-runoja ja laulujen sanoja*, liite 5). Orjien koettelemuksista kertovat laulut ovat Manuelin mukaan omalta osaltaan muovanneet afroperulaista identiteettiä, sillä menneisyyden tapahtumat ja esi-isien kokemukset ovat näin säilyneet mustien kollektiivisessa muistissa.

*"A la Molina no voy más porque echan azote..." ¿La has escuchado, no? Esa es una canción negra. La Molina era una hacienda donde daban latigazos a los negros para que trabajaran. Y esa canción es una protesta, no. Ya no quieren ir porque daban azotes. Y otra canción: "No le pegues a mi negra". Un negro que el patrón le pegó a su mujer, entonces el negro sale a su defensa y dice no le pegues a mi negra. (--) Son canciones de protesta. Todas esas cosas han ido formando nuestra identidad, para saber que había hacendados que abusaron de su autonomía y les pegaban a los negros. Nosotros sabemos que nuestra raza ha sido así, y que así se ha vivido. Y que ha habido látigos. (--) Siempre se hace eso para recordar. Ya no para estar diciendo eso porque eso ya no hay. Pero siempre hay canciones para recordarle a la gente, a la generación, que sí ha habido eso.* – Manuel, Chiclayo

Jotta voitaisiin ymmärtää nykyhetkeä ja rakentaa tulevaisuutta, on tunnettava historiaa. Kuten Antonio aikaisemmin totesi, ihmisen ei ole mahdollista kiinnittyä mihinkään, jos ei tunne juuriaan. Silloin ei myöskään voi tietää kuka on ja mihin on menossa. Menneisyyden peilaaminen nykyhetkeen on toki tärkeää, mutta pelkästään historiasta ammentaminen kulttuuri-identiteetin rakentamisessa saattaa osaltaan vahvistaa olemassa olevia stereotypioita. Hieman kärjistäen voitaisiin sanoa, että tansseissa ja lauluissa mustat asetetaan edelleen tiettyyn ahtaaseen kaavaan: orjiksi, jotka vaikeista oloista ja kärsimyksestä huolimatta jaksavat olla aina iloisia ja huolettomia. Mielestäni tässä piilee ristiriita. Toisaalta halutaan muistuttaa, että orjuuden aika on jo ohi ja nyt on aika edistää etnisten ryhmien välistä tasa-arvoa ja vähemmistöjen oikeuksia. Samalla kuitenkin toistetaan samaa orjuuden diskurssia ja vahvistetaan mielikuvaa afroperulaisista toisen luokan kansalaisina.

Historian tuntemus vaihteli paljon haastateltavien kesken, mutta kaikilla näytti olevan kuitenkin jonkinlainen yleiskuva ja mielipide tapahtumista. Kommenteista välittyi haastateltavien tietoisuus afroperulaisten kokemasta kohtelusta ja heihin kohdistuvista asenteista, joita moni selvästikin haluaisi korjata. Seuraavassa María haluaa muistuttaa, että huolimatta orjien epäinhimillisestä kohtelusta ja kovista kokemuksista, kuten naisten seksuaalisesta hyväksikäytöstä, he ovat silti eläneet kunnollista elämää ja olleet rehellisiä työntekijöitä.

*A las esclavas las trataban mal o las abusaron sexualmente porque eso fue lo que hacían los patrones con las esclavas, pues no se les hubiera ocurrido jamás entregarse por dinero o por salir adelante. Si en alguna danza a veces representamos el provocamiento al patrón, era como el fin de engañar y por ahí darle un veneno o algo para poder este... liberar a sus hermanos, los esclavos, pero nunca el esclavo se bajó a robar o algo para salir adelante. Para mí el esclavo fue muy fiel y jamás robó y nada. – María, Pícsi*

Marían mukaan mustat ovat kaikkeen kokemaansa nähden edenneet pitkälle ja ansaitsevat tunnustusta osallistumisesta perulaisen yhteiskunnan ja kulttuurin rakentamiseen. Myös muut haastattelemani peräänkuuluttivat tunnustusta, kunnioitusta ja julkista anteeksipyyntöä afroperulaisille, mikä ei ollut vielä haastatteluhetkellä toteutunut. Pedron mielestä hallituksen pitäisi pyytää koko kansan puolesta anteeksi afroperulaisilta vuosisatojen ajan kestänyttä syrjintää ja huonoa kohtelua. Hänen mukaansa afroperulaisten täytyisi saada kuulla ja tuntea olevansa tasa-arvoisessa asemassa muihin väestöryhmiin nähden, sillä arviolta kolmannes afroperulaisista kärsii vakavasti etniseen identiteettiin liittyvistä itsetunto-ongelmista.

*El gobierno lo que debería hacer es pedir disculpas en nombre de la nación a los afroperuanos que es algo que nunca se hizo. Todos los afroperuanos necesitan saber que ellos son igual de competitivos que cualquier otra persona de otra etnia. Somos una comunidad bastante pequeña en relación a la población peruana en general. Y de esa población afroperuana 35 o 40 por ciento tiene grandes problemas de autoestima. – Pedro, Lima*

Jälkeenpäin, vuoden 2009 joulukuussa osa tästä toiveesta toteutui, kun presidentti Alan García esitti Perun valtion puolesta julkisen anteeksipyyntöön afroperulaisille heidän esi-isiensä orjuuttamisesta, vuosisatojen syrjinnästä ja yhteiskunnasta eristämisestä. Afroperulaisten oikeuksia ajavan järjestön puheenjohtaja Paul Colínó arvostelee anteeksipyyntöä luonnehtien sitä pelkäksi yritykseksi vastata YK:n kritiikkiin, jonka kohdistuu Perun valtion rasistiseen ja vähemmistöjä syrjiviin asenteisiin. Ihmisoikeusjärjestöjen välillä suhtautuminen julkiseen anteeksipyyntöön vaihtelee. Joidenkin mielestä kyseessä on tärkeä poliittinen ele ja askel eteenpäin sen tunnustamisessa ja

tiedostamisessa, että rasismi ja syrjintä ovat yleistä tämän päivän Perussa. Toiset puolestaan epäilevät, että kyse on vain kauniista sanoista ja politiikasta, jonka mukaan jälleen kerran luvataan parantaa afroperulaisten asemaa, vaikka mitään konkreettista ei kuitenkaan tulla tekemään asioiden hyväksi. Kulttuurisen identiteetin ja itsetunnon rakentamisen kannalta tällä julkisella tunnustuksella lienee kuitenkin merkittävä symbolinen merkitys suurimmalle osalle afroperulaisista. (García Perez & Vilchez Yucra 2009; Telesur 2009.)

Afrikan läsnäolo näyttäytyy afroperulaisessa traditiossa pitkälti orjuuden perintönä. Hallin mukaan kulttuuriset identiteetit heijastavat niitä yhteisiä historiallisia kokemuksia ja merkityksiä, joiden myötä ihmiset kokevat kuuluvansa yhtenäiseen kansaan. Afrotaustaiset ovat pitkään olleet marginaalisessa ja syrjityssä asemassa perulaisessa yhteiskunnassa ja moni heistä on saattanut kokea jääneensä ympäröivän kulttuurin merkitysjärjestelmän (Hall 1999, Lehtonen 1996) ulkopuolelle. Vaihtoehdoksi afroperulaiset ovat muodostaneet oman tapansa kommunikoida tätä vallitsevaa merkityksmaailmaa ja ovat omaksuneet identiteettinsä kivijalaksi orjuuden perinnön, joka näkyy eri tavoin niin taiteellisissa ilmaisuissa kuin yhteiskunnallisessa vaikuttamisessa. Afroperulainen tanssi- ja musiikkiperinne ammentaa paljolti historiasta ja orjuuden kokemuksesta, joka on säilynyt kollektiivisessa muistissa. Luomalla tietynlaista stereotyyppistä kuvastoa mustien kulttuurista ja representoimalla heitä peilaten historiallisiin tapahtumiin saatetaan entisestään vahvistaa jo olemassa olevia käsityksiä afroperulaisista. Toisaalta historiallisen kontekstin ja juurien tiedostaminen on tärkeää etnisen identiteetin rakentamiselle.

Etnisyyden ja sukupuolen diskursseja itämaisen tanssin kontekstissa tutkineen Anu Laukkasen mukaan etnisyys voidaan nähdä performatiivisena, toistamalla tuotettuna identiteettinä. Esimerkiksi tanssi voi tässä viitekehyksessä konstruoida identiteettiä, siteeraamalla olemassa olevia etnisyyttä käsitteleviä diskursseja. (Laukkanen 2003, 198.) Afroperulaisten voidaan siis omalta osaltaan ajatella tuottavan ja uusintavan kulttuurista identiteettiään toistamalla tiettyjä afroperulaisuuteen liittyviä diskursseja, joita ovat edellä mainitun orjuuden diskurssin lisäksi muun muassa käsitykset kehollisesta perimätiedosta (*rytmi veressä* -ajattelu, *memoria ancestral*) ja seksuaalisuuteen liitettävät stereotyypit. Orjuuden diskurssi ilmenee taiteiden ja kansanperinteen lisäksi myös yhteiskunnallisessa keskustelussa ja kulttuurisissa vastarintaliikkeissä. Tämä näkyy muun muassa lukuisten afroperulaisten oikeuksia puolustavien ja kulttuuria edistävien järjestöjen toiminnassa, jossa

etenkin rasismi ja ihmisoikeudet ovat näkyvimmin esillä olevia teemoja (ks. *Nettilinkit*, liite 4). Käsittelen aihetta enemmän seuraavassa luvussa.

## **6. AFROPERULAISUUS 2000-LUVULLA**

### **6.1 Kaksi kenttää, kaksi eri todellisuutta: Lima ja Lambayeque**

Kuten edellä on todettu, afroperulainen tanssi- ja musiikkiperinne on syntynyt hyvin erilaisista lähtökohdista, jos sitä verrataan Paul Gilroy'n hahmotteleman Mustan Atlantin diasporan kulttuureihin. Myös Hall viittaa enimmäkseen Atlantin puolelle ja Karibialle sijoittuviin afrikkalaisperäisiin kulttuureihin puhuessaan mustan kulttuurin ja identiteetin muodostumisesta, jättäen vähälle huomiolle Tyynenmeren puoleisen afrodiasporan. Toisaalta Hall korostaa kontekstin huomioimista arvioitaessa diasporan kulttuureja: kolonisaatio ja orjuuden kokemus ovat toki mustia yhteisöjä yhdistäviä tekijöitä, mutta paljon on myös kontekstista riippuvia eroja, jotka tekevät kustakin kulttuurista ainutlaatuisen. Hallin kolme läsnäoloa näkyvät kaikissa Latinalaisen Amerikan ja Karibian maiden kulttuureissa, kuitenkin painottuen kullakin alueella hieman eri tavoin. Mustan Atlantin diasporassa afrikkalaisuus näkyy suhteessa vahvemmin kuin sen periferiassa, esimerkiksi Perussa, Ecuadorissa ja Boliviassa. Silti myös paikallisia eroja on nähtävissä, sillä näiden maiden sisällä afroväestö on usein keskittynyt tietyille alueille. Nämä yhteisöt eivät välttämättä ole olleet juurikaan vuorovaikutuksessa keskenään, johtuen esimerkiksi pitkistä välimatkoista. Sen sijaan ne ovat omaksuneet vaikutteita ympäröivistä paikalliskulttuureista kehittäen aivan omanlaisia traditioita. Näin on käynyt myös Perussa, jonka afroväestökeskittymät ovat levittäytyneen laajalti koko rannikkoalueelle etelästä pohjoiseen (ks. *Afroperulainen väestö alueittain*, liite 3).

Heidi Feldman tarkastelee afro-Perua Mustan Atlantin marginaalissa sijaitsevana kulttuurina, jonka erityispiirteet hän kyllä tuo esille, mutta ei toisaalta ota huomioon maan sisäisiä eroja eri afroyhteisöjen välillä. Feldman (2006) keskittyy afroperulaisen kulttuurin uudelleensyntyä käsittelevässä tutkimuksessaan Limaan ja sen eteläpuolella sijaitseviin Chinchon ja Ican maakuntiin. Näillä alueilla on suurin afroväestökeskittymä, ja aiheen puolesta on perusteltua, että Feldman on tehnyt tutkimusta nimenomaan pääkaupungissa, josta afroperulaisen kulttuurin ”uusi tuleminen” käytännössä alkoi 1950-luvulla. Feldmanin tutkimuksessa korostuvat kreolinäkökulma ja ajatus erityisesti eurooppalaisen ja afrikkalaisen kulttuurin



yhteydestä afroperulaisissa perinteissä. Hän ei niinkään käsittele Andien kulttuurien vaikutusta afroperulaiseen kulttuuriin ja jättää vähälle huomiolle paikalliset piirteet esimerkiksi maan pohjoisosien afroyhteisöissä toisin kuin esimerkiksi tutkija Luis Rocca Torres, joka erityisesti korostaa tätä interetnistä yhteyttä afrikkalaisten ja alkuperäisväestön välillä (ks. Rocca Torres 2007).

Suuri osa Perun afroväestöstä asuu pääkaupungissa Limassa, jossa myös valtaosa muusikoista, tanssijoista ja muista taiteilijoista työskentelee. Liman kulttuurielämä on vilkasta ja taidetapahtumia on runsaasti. Mahdollisuudet pitää yllä afroperulaisia perinteitä ovat aivan erilaiset verrattuna maaseutukyliin, joissa ei ole samanlaisia resursseja ja mahdollisuuksia kehittää ryhmien toimintaa. Esimerkiksi monet tanssiryhmät sinnittelevät käytännössä nollabudjetilla ja yrittävät saada toimintaa rahoitettua esiintymällä ja osallistumalla tanssikilpailuihin rahapalkintojen toivossa. Syrjäkylistä ei aina myöskään löydy ketään, joka voisi ottaa vastuulleen ryhmän ohjaamisen ja harjoittamisen, ja usein toiminta hiipuu siihen, ettei ryhmällä ole varaa maksaa ulkopuoliselle opettajalle. Näistä ongelmista, tai ylipäättään ryhmien olemassaolosta ollaan harvoin tietoisia pääkaupungissa.

Pääkaupunkikeskeisyys vaikuttaa myös siihen, millä tavalla koko afroperulainen kulttuuri käsitetään. Kuten Feldmaninkin tutkimus osoittaa, afroperulainen ja kreolikulttuuri niputetaan usein yhteen ja rajataan omaksi kokonaisuudekseen, mutta Afrikan ja Euroopan läsnäolon lisäksi perinteissä näkyvää Uuden maailman eli intiaanikulttuurien läsnäoloa ei oteta huomioon. Pohjois-Perussa toteuttamani kenttätö oli tärkeä tutkielmani kannalta, sillä se antoi toisenlaisen perspektiivin Feldmanin esittämään käsitykseen. Tutkimuskenttäni jakaantui kahteen eri alueeseen, joissa Hallin esittämät kolme läsnäoloa painottuvat eri tavoin: pohjoisessa intiaanikulttuurien vaikutus afroperulaisiin perinteisiin on ollut suhteessa vahvempi kuin pääkaupungissa, jonka kreoli- ja afroperulaiset traditiot perustuvat enimmäkseen eurooppalaisten ja afrikkalaisten kulttuurien vuorovaikutukseen.

Kaksi eri tutkimuskenttää poikkeavat toisistaan huomattavasti. Limassa haastattelin ammattitaiteilijoita ja tutkijoita, jotka kuuluvat koulutettuun ja suhteellisen hyvin toimeentulevaan keskiluokkaan. Pohjoisessa, Lambayequen maakunnassa toteuttamani haastattelut tein pienillä paikkakunnilla ja kylissä, joiden asukkaat elävät hyvin erilaisessa todellisuudessa. Esimerkiksi köyhyys ja pitkät välimatkat vaikeuttavat huomattavasti lasten ja

nuorten koulunkäyntiä, mistä johtuen koulutustaso on alhainen. Zaña, Pisci ja Capote sijaitsevat muutaman kymmenen kilometrin päässä Lambayequen pääkaupungista Chiclayosta. Haastateltavistani osa kuuluu näissä kylissä toimiviin tanssiryhmiin, jotka esittelen seuraavaksi.

### *Zaña ja Despertar*

Zaña (ks. *Afroperulainen väestö alueittain*, liite 3) oli eräs Perun merkittävimmistä ja vauraimmista paikkakunnista aina vuoteen 1720 asti, jolloin valtava tulva tuhosi suurimman osan kaupungin rakennuksista. Katastrofin jälkeen espanjalaisten sanotaan hylänneen kaupungin, jolloin sen ottivat haltuun suurtiloilla työskennelleet mustat orjat. Nykyisin kukoistuskaudesta muistuttavat vain tulvissa tuhoutuneiden katolisten kirkkojen ja luostareiden rauniot, joiden keskellä asuu noin 5000 zañalaista, espanjalaisten, intiaani- ja afrikkalaisten orjien jälkeläistä. Zañalaiset puhuvat yleisesti afro-zañalaisesta kulttuurista, korostaen afrikkalaisia vaikutteita paikallisissa perinteissä. Zaña tunnetaan erityisesti jo aikaisemmin mainitsemistani *décima*-perinteestä ja *checo*-rummista (ks. *kuva 32*, liite 6), jota on perinteisesti käytetty paljon alueen musiikissa. (Daniel 13.2.2008, Manuel 11.2.2008.) Molempien sanotaan edustavan afroperulaista kulttuuria, vaikka esimerkiksi checon alkuperä on jonkin verran herättänyt keskustelua: toisaalta checo muistuttaa afrikkalaisia kalebassista valmistettuja rumpuja, mutta toisaalta kurpitsasta valmistettuja käyttöesineitä on tavattu myös Andeilla. Checo on joka tapauksessa yleinen afroperulaisessa musiikissa käytetty soitin, jonka soittajia on myös Despertar-tanssiryhmän kokoonpanossa.

*Asociación Cultural Despertar* -kulttuuriyhdistyksen ja tanssiryhmän synty juontaa juurensa 1990-luvun alkuun, jolloin toteutettiin espanjalaissyntyisen, orjien ja muiden vähäosaisten puolustajana tunnetun ja Zañassa vuonna 1606 kuolleen arkkipiispa Santo Toribio de Mogrovejon elämästä kertova musiikkinäytelmä. Näytelmäprojektin jälkeen siihen osallistuneet kyläläiset perustivat yhdistyksen jatkaakseen kulttuuritoimintaa, johon kuului erilaisia aktiviteetteja laulukilpailuista tanssiesityksiin. Despertar-tanssiryhmän nykyinen koreografi ja johtaja Daniel (ks. *Haastateltavien esittely*, liite 2) kertoo, että nähtyään vuonna 1995 Perú Negron esityksen hän päätti perustaa oman afroperulaisiin tansseihin erikoistuneen ryhmän. Zañassa oli paljon lahjakkaita nuoria, jotka Daniel halusi mukaan toimintaan. Hän pyysi Chiclayossa asuvaa tanssijatuttavaansa opettamaan ja harjoittamaan ryhmäänsä, jonka

ohjauksesta, koreografoista ja visuaalisesta ilmeestä puolestaan vastaa Daniel itse. Tanssiryhmä on toiminut nyt jo useita vuosia, esiintyen ja osallistuen tanssikilpailuihin eri puolilla Lambayequen maakuntaa sekä naapurimaissa Ecuadorissa ja Kolumbiassa. (Daniel 13.2.2008.)

Despertar on profiloitunut afroperulaisiin tansseihin, mutta heidän ohjelmistossaan on myös muutamia muita kansantansseja, esimerkiksi Perussa ja Boliviassa tunnettu, Amazonian alkuperäiskansojen *Tobas*-tanssi ja joitakin Andien alueen perinteisiä tansseja. Ryhmän esityksiin kuuluu hyvin paljon draamallisia elementtejä ja niissä on panostettu huomattavasti visuaaliseen ilmeeseen, kuten lavastukseen ja puvustukseen. Danielin mukaan ryhmän toiminta on kuitenkin kärsinyt taloudellisten resurssien puutteesta etenkin viime vuosina, mikä on vähentänyt myös jäsenten aktiivisuutta ja motivaatioita. (Daniel 13.2.2008.)

### *Capote ja Afrodec*

Afrodec (*Asociación Afroperuana Hacia el Desarrollo de Capote*) on 2000-luvun puolessavälissä Capoten kylässä (ks. *Afroperulainen väestö alueittain*, liite 3) perustettu yhdistys, jonka tavoitteena on afroperulaisen kulttuurin ja identiteetin vahvistaminen tekemällä afroperulaista kulttuuria näkyvämmäksi ja tunnetummaksi sekä yhteisön sisällä että sen ulkopuolella. Näkyvin toimintamuoto on nuorten tanssiryhmä, jota luotsaa yhdistyksen johtohahmo Ronaldo (ks. *Haastateltavien esittely*, liite 2).

Ronaldon mukaan Afrodecin tavoitteena on parantaa yhteisön oloja ja afroperulaisen kulttuurin tunnettuutta ja arvostusta Capoten kylässä ja lähialueilla. Monet nuoret lähtevät Capotesta Chiclayoon tai Limaan töihin, koska eivät halua jäädä köyhään kotikyläänsä. Monet eivät myöskään tule hankkineeksi peruskoulun jälkeistä koulutusta, jotkut eivät edes sitä. Capotessa on vain ala-aste, joten jatkaakseen koulunkäyntiä nuorten on matkustettava lähimpään kaupunkiin Chiclayoon. Liikenneyhteydet Capotesta Chiclayoon ovat huonot ja kulkeminen kallista, mistä johtuen lasten lähettäminen kouluun on mahdotonta useimmille perheille. Moni lapsi jää siis vaille koulutusta ja jää kotikylään auttamaan vanhempia maanviljelyksessä, joka on noin 1500 asukkaan Capotessa yleisin elinkeino. Afrodec toimii käytännössä olemattomalla budjetilla ja lahjoitusten varassa. Haastattelemani ryhmän tanssijat kertoivat, ettei heillä ei ole varaa hankkia soittimia tai uusia esiintymisasuja, mikä olisi tärkeää toiminnan kannalta. Muun muassa cajoneista ja cajonisteista on pulaa, joten

isommissa tapahtumissa ryhmä pyytää apua Zañan Despertar-ryhmältä, jonka perkussionistit silloin tällöin säestävät heitä esityksissä. Myös lähikylän Picsin tanssiharrastajien kanssa tehdään yhteistyötä esimerkiksi erilaisten kulttuuritapahtumien ja yhteisten esitysten muodossa. (Ronaldo 6.2.2008)

Mainitsemieni tanssiryhmien repertoaariin kuuluvat perinteisempien afroperulaisten tanssien festejon, zamacuecan ja landón lisäksi myös kreolitansseiksi määriteltävät marinera ja tondero, joista jälkimmäisen alkuperä jakaa paljon mielipiteitä. Perinteisesti cajonilla ja checorummulla säestetyn tonderon sanotaan toisaalta olevan afrikkalaista alkuperää, sillä sen oletetaan kehittyneen afrikkalaisperäisestä golpe tierra -rytmistä ja tanssista. Toisaalta tanssissa on nähtävissä hyvin selkeästi yhteyksiä sekä Andien kulttuurien perinteisiin tansseihin että marineraan. (Rocca Torres 3.4.2008.) Tondero on otteeton paritanssi, jossa on samantapaisia zapateo- ja parinkierto-osuuksia kuin marinerasa. On myös esitetty, että espanjalaiset mustalaistanssit olisivat vaikuttaneet tonderon syntyyn (Tondero 2012). Yhtä kaikki, tanssia voidaan pitää yhtenä esimerkkinä juuri afrikkalaisten ja intiaanien perinteiden sekoittumisesta Perun pohjoisosien, Piuran ja Lambayequen seuduilla (ks. *Afroperulainen väestö alueittain*, liite 3). On vaikea sanoa, mikä tonderossa varsinaisesti edustaa afrikkalaisuutta, sillä puvustusta myöten tanssi näyttäisi viittaavan enemmän intiaanikulttuureihin (ks. *kuva 33*, liite 6). Jalkojen zapateo-koputuksista ja hyppelyistä löytyy kyllä yhteyksiä afrikkalaiseen rytmikkaan, mutta muutoin liikekielessä ei näy selkeitä afroelementtejä, kuten rintakehän ja lantion isolaatio-liikkeitä<sup>12</sup>. Tämä kertonee siitä, että pohjoisessa alkuperäiskulttuurien vaikutus tanssiperinteisiin on ollut suurempi kuin maan eteläosissa, jonne afrikkalaisperäistä väestöä on keskittynyt enemmän.

Vuosisatojen aikana tapahtunut mestisaatio on ollut voimakasta, joten tanssiperinteistä on hyvin vaikea selkeästi erotella eri kulttuurien piirteitä. Kuten aikaisemmin on todettu, afroperulainen traditio on synteesi, jonka representaatioissa ovat aina hieman alueesta riippuen läsnä kaikki kolme Hallin mainitsemaa läsnäoloa. Ehkä selkeimmillään nämä erot näkyvät juuri etelän ja pohjoisen välillä. Pohjois-Perun afroyhteisöt ovat eläneet tiiviissä vuorovaikutuksessa alkuperäiskansoihin kuuluvien kanssa ja vähäisessä kontaktissa pääkaupunkiseudun ja sen eteläpuolella asuvien afroperulaisten kanssa. Limassa

---

<sup>12</sup> Tanssitermi, jolla tarkoitetaan liikutettavan ruumiinosan eristämistä muusta kehosta.

haastattelemani tanssija ja muusikko Pedro kertoi vierailleen Zañassa ja hämmästelleensä paikallisten erikoista tanssityyliä. Pedron näkemät tanssit poikkesivat huomattavasti hänen tuntemistaan Limassa tanssittavista tyyleistä ja niitä tanssittiin myös eri merkityksessä. Tästä esimerkkinä osittain eroottisävytteinen festejo-versio, jota Pedro piti outona. Toisaalta Zañassa ihmiset eivät välttämättä osanneet kertoa tanssien alkuperästä vaan puhuivat vain ”mustasta” musiikista ja tansseista. Seuraavassa sitaatissa Pedro pohtii näitä havaintojaan ja toteaa, että pääkaupungin ja Zañan väliset tyylierot ovat todennäköisesti johtuneet kommunikaation ja vuorovaikutuksen puutteesta.

*Algo que no pasó aquí a diferencia a otras culturas afr descendientes, es que acá las cosas no tuvieron comunicación. Entonces cada uno recreó por su lado. La gente de Lima, recreó por su lado y nunca comunicó con la gente de Zaña. A mí me pasó algo muy loco hace un par de años que yo fui a Zaña. Vi a un grupo de baile que no sabían mucho lo que hacían, porque después de que los vi bailar le pregunté a alguien ahí que cómo se llama esa danza. “Ah, música negra, música negra”. No tenían mucha idea de que era, no. Por ahí alguien se atrevió a decir “un festejo”. Pero en realidad no había ningún fundamento, nada. (--) Que si tu grabas eso y grabas un grupo de acá de Lima y lo confrontas dices ésto no tiene ninguna relación, ninguna similitud, ninguna coherencia. Ni siquiera el sentido que usa la gente de Zaña para hacer estas danzas, se relaciona al sentido que usó la gente de acá de Lima para hacer las mismas danzas. Porque acá el festejo es festivo. Allá lo que ellos hacían era más, por momentos erótico, por momentos festivo, habían unas cosas de pareja. Una versión muy rara, no. Y los pasos tampoco sabían explicar, decir de dónde venían, qué imitan, cuál es la connotación de eso. Simplemente lo bailaban. Entonces ahí es cuando tú dices acá en algún momento hubo un divorcio, no. La gente de Lima, omnipotente, por ser la capital, recrearon y le pusieron el nombre, le pusieron el vestuario, y le pusieron la música y escogieron la gente que debía bailar. Y dijeron “así se debe bailar”. No hubo ninguna comunicación hacia la gente de la provincia. – Pedro, Lima*

Puheenvuorossaan Pedro hieman kritisoi pääkaupunkikeskeisyyttä afroperulaisten traditioiden rekonstruointiprosessissa. Perinteiden uudistamien ja uudelleenluonti tapahtui Limassa vaikuttavien tanssiryhmien ja koreografien toimesta. Sieltä rekonstruoidut versiot levisivät edelleen muualla maahan ja maailmalle ensin tanssiryhmien mukana ja myöhemmin myös television välityksellä. Tuolloin ei tutkittu, millaisia perinteitä Perun muissa afroyhteisöissä harjoitettiin, vaan rekonstruoitavaksi otettiin valikoidusti tiettyjä tansseja. Näistä tansseista muodostui pian afroperulaisten tanssien yleisesti tunnettu, ”oikeana” pidetty tyyli ja perusrepertoaari, jota esimerkiksi Perú Negro -ryhmä on tuonut laajasti tunnetuksi. Maan pohjoisosissa puolestaan perinteet ovat kehittyneet vuorovaikutuksessa paikallisten kulttuurien kanssa, ja vasta myöhemmin niihin on omaksuttu elementtejä tunnettujen pääkaupunkiseudulla toimivien ryhmien koreografioista. Edellä mainitun perusteella afroperulaista tanssi- ja musiikkiperinnettä on siis käytännössä hyvin vaikeaa määritellä tai

luokitella selkeästi omaksi kokonaisuudekseen, sillä se on jatkuvasti muuttuva perinne, joka elää tiiviissä vuorovaikutuksessa ympäröivien kulttuurien kanssa.

## **6.2 Kulttuurinen vuorovaikutus ja fuusio traditioiden säilymisen elinehtona**

Erilaisten perinteiden ja kulttuurien sekoittuminen ja yhteensulautuminen on yksi kiehtovimmista piirteistä perulaisissa taiteissa. Tämä näkyy niin musiikissa, tanssissa kuin muissakin taiteenlajeissa. Kulttuurienvälisen vuorovaikutuksen tuloksena syntynyt afroperulainen musiikki on jatkanut samaa kehityskulkua antaen vaikutteita nykypäivän musiikkityyleihin. Perulaisessa jazz-, rock- ja latinomusiikissa voi kuulla afroperulaisia elementtejä, ja cajon kuuluu nykyään monen yhtyeen vakiovarustukseen. Perulainen muusikko Manongo Mujica alkoi ensimmäisten joukossa fuusioda afroperulaista musiikkia jazziin *Perujazz*-yhtyeessään, jonka jalanjäljissä kulkee muu muassa jazz-trio *Manante*. Rockmusiikissa puolestaan afroperulaisesta perinteestä ovat ammentaneet *La Sarita*- ja *Cimarrones*-yhtyeet (mm. Yataco 2009, 4). Viime vuosina afroperulaista fuusiomusiikkia on tehnyt tunnetuksi Suomessakin vuonna 2009 esiintynyt *Novalima*, joka kierrättää afroperulaisia klassikkokappaleita yhdistäen ne elektroniseen musiikkiin. *Novalima* on hyvä esimerkki afroperulaisen musiikin jatkumosta nykypäivän Perussa. (Ks. *Nettilinkit*, liite 4.)

Antropologi ja etnomusikologi Efraín Rozasin mukaan fuusio helpottaa perinteisen musiikin pääsyä maailman tietoisuuteen ja kansainvälisille markkinoille. Peru on monikulttuurinen ja perinteiltään äärimmäisen rikas maa. Perinteiden moninaisuus on kuitenkin aiheuttanut sen, että mitään yhtenäistä kansallista kulttuuria tai koko kansaa edustavaa musiikkia on vaikea määritellä ja myydä perulaisena. Yhden ratkaisun ongelmaan tarjoaa juuri fuusio, jonka avulla luodaan uutta musiikkia ja rakennetaan uutta kulttuuri-identiteettiä ammentaen sekä Perun monietnisisistä traditioista että globaaleista kulttuurisista virtauksista. (Rozas 2007, 17–19.) Koska fuusioon liittyy avoimuus ulkopuolisille vaikutteille, on sen toisaalta pelätty tuhoavan perinteisiä kulttuureja. Rozas kehottaa, että kulttuuriin ja taiteisiin suhtauduttaisiin avoimena keskustelukenttänä, jossa neuvottelu ja uudelleentulkinnat ovat sallittuja. Perinteinen, länsimainen ja paikallinen kulttuuri voivat elää sulassa sovussa, mutta se edellyttää tasa-arvoista dialogia kulttuurien kesken. Ihanteena olisi, että perinteiseen musiikkiin pohjaava fuusio saisi ihmiset kiinnostumaan omista juuristaan ja perinteistään, ja sitä kautta luomaan uutta, entistä omaleimaisempaa kulttuuria. (Rozas 2007, 15–16.)

Perú Negro teki aikoinaan laajalti tunnetuksi afroperulaista musiikkia ja tansseja, ja toimi näin tiennäyttäjänä monille nuorille artisteille. Ryhmä edustaa hyvin perinteistä tyyliä, jota useimmat pitävät ”aitona ja oikeana”. Afroperulainen tanssi- ja musiikkiperinne on kuitenkin saanut myös uusia tekijöitä ja tulkitsijoita, joiden työhön suhtaudutaan ristiriitaisesti. Haastattelemani muusikko Antonio ei ole halunnut pitäytyä vanhoissa perinteissä vaan on työssään pyrkinyt olemaan innovatiivinen ja avoin erilaisille vaikutteille, mikä on aiheuttanut närää perinteisempää tyyliä edustavien artistien keskuudessa. Antonio puolestaan kritisoi afroperulaisen perinteen staattisuutta ja kaavamaisuutta. Hän ei esimerkiksi pidä siitä, että laulujen lyriikoissa toistuu aina sama orjuuden tematiikka. Hän sanoo itse kirjoittavansa mieluummin yleismaailmallisista ja -inhimillisistä teemoista, kuten rakkaudesta. Toisaalta Antonio itse myös harmittelee sitä, että elävä afroperulainen tanssi- ja musiikkiperinne on hiipumassa, ja etenkin nuori sukupolvi näyttää olevan kiinnostunut vain kaupallisesta musiikista kuten reggaetónista. Hän myös hieman kritisoi afroperulaisen musiikin liiallista fuusioimista ja muokkaamista helpommin myytävään muottiin.

*Sería bacán si se bailara en las casas y que la cultura viva siga haciendo. ¿Pero a dónde ha ido? A las academias de danza y a las peñas, pero en mi casa nadie ya baila. Se está perdiendo la marinera, es una cosa que se está yendo, porque no hay la continuidad. Acá solo están pensando en el perreo, el reggaetón. Yo digo que estamos en el apocalipsis. – Antonio, Lima*

Antonion tavoin myös nuori artisti Pedro kertoo saavansa osakseen kritiikkiä taiteellisesta toiminnastaan jopa omilta sukulaisiltaan, vaikka hän tekee työtä perinteiden ylläpitämiseksi. Pedro kuuluu tunnettuun muusikkosukuun ja jatkaa ainoana sukunsa traditiota jo neljännessä polvessa. Hän tuntee hyvin perinteisen afroperulaisen musiikin ja tanssit, ja on muun muassa voittanut useita kansallisia marinera limeña -tanssimestaruuksia. Tanssia ja cajonin soittoa opettava Pedro on perustanut oman poikkitaiteellisen ryhmän, joka esittää afroperulaiseen perinteeseen perustuvaa musiikkia ja tanssia modernilla otteella. Ryhmä yhdistelee luovasti eri elementtejä hip hopista nykytanssiin, uudistamalla näin perinteistä musiikkia ja tansseja. Ryhmä on saanut yleisöltään hyvän vastaanoton ja etenkin monet nuoret ovat sitä kautta löytäneet kiinnostuksen afroperulaiseen musiikkiin. Kaikki eivät kuitenkaan ole yhtä avoimia uudistuksille ja etenkin vanhemman polven muusikoiden on vaikea sulattaa perinteiden muokkaamista, kuten Pedron puheenvuorosta käy ilmi. Hän itse näkee, että eri vaikutteiden ja elementtien lisääminen perinteisiin tansseihin ja musiikkiin rikastuttaa niitä ja pitää ne liikkeessä, elävänä kansanperinteenä. Pedro on varma, että jonain päivänä afroperulaisesta

musiikista tulee kansainvälisesti tunnettua ja tuolloin hän omien sanojensa mukaan haluaa olla mukana lippulaivassa, luotsaamassa oman maansa ja etnisen ryhmänsä tanssi- ja musiikkiperinnettä maailmalle.

*Tengo un tío que es bastante tradicionalista. Entonces cada vez que ve algo mío él dice no, esto no se puede hacer. Pero bueno, es su posición y yo tengo la mía. Lo que yo veo, es que la música afroperuana en el mundo aún no ha despertado. Es una música aparentemente virgen para el mundo, pero que tiene una potencial increíble. Yo creo que cuando esto despegue, lo que quiero es estar preparado y hacer las cosas a primer nivel. (--) Entonces creo que mientras más cosas se aprendan, mientras que más códigos corporales y visuales y estéticos y musicales tengan, eso lo va a hacer mucho más rica. Partiendo de la tradición y utilizando los otros elementos para enriquecer esto. No para volverlo contemporáneo, sino para enriquecerlo. La danza contemporánea me sirve para enriquecer el festejo, y para darle otros aires. El jazz me sirve para enriquecer un landó, y darle otros aires. (--) Por otro lado yo ya conozco bien lo tradicional, lo conozco bien. Entonces me siento ya con la capacidad de explorar en mis propias cosas estas nuevas posibilidades corporales, musicales, escénicas. Lo que hacen estos elementos son para enriquecerlo. – Pedro, Lima*

Kuten Efraín Rozaskin mainitsee, fuusion on turhaan pelätty tuhoavan perinteisiä kulttuureja, sillä sitä kautta ihmiset voidaan päinvastoin saada kiinnostumaan omista juuristaan ja jatkamaan perinteitä luomalla uutta. Mikään perinne ei ole staattista vaan jatkuvassa muutoksessa. Nykypäivän tietoyhteiskunnassa uusia tyyliä ja perinteitä syntyy ehkä enemmän ja nopeammin kuin koskaan, sillä pelkästään television ja internetin välityksellä vaikutteet siirtyvät helposti maapallon toiselta puolelta toiselle. Perussa musiikillista fuusiota on tapahtunut aina ja ulkopuoliset vaikutteet ovat muokanneet perinteistä musiikkia ja tanssityylejä. Luis Rocca Torres mainitsee tämän hetken merkittävimpänä ilmiönä afrokaribialaisen musiikin valtavan suosion Perussa. Salsa, reggaetón ja reggae liikuttavat massoja ja niiden suosio on jatkuvassa kasvussa. Aikaisemmin vastaavia aaltoja ovat olleet muun muassa kuubalaiset conga ja rumba, joiden vaikutteet ovat nähtävissä hyvin selkeästi myös afroperulaisissa tansseissa. (Rocca Torres 3.4.2008.)

On täysin absurdi ajatus, että jokin perinnemuoto säilyisi umpiossa ja täysin koskemattomana, eikä näin ole tarkoituksaan. Päinvastoin, perinne saattaa nousta uuteen kukoistukseensa nimenomaan fuusion ja uudistamisen myötä. Kuten Pedro seuraavassa toteaa, folklore kuolee pois, jos se pysyy muuttumattomana eikä pysy liikkeessä ja avoimena vaikutteille.

*El folklore no puede ser estático. Tiene que estar en el cambio y evolución, ser dinámico todo el tiempo. Tiene que estar en movimiento, el folklore tiene que ser constante. Imagínate si fuera estático. Imagínate, muere. Bueno, algunos folkloristas discrepan de mi punto de vista. Pero finalmente yo soy individualmente artista y puedo explorar lo que yo sé y hacer lo que a mí me*



*interese. De repente en ése camino voy a encontrar mi identidad o voy a encontrar algo que se ha perdido. Aún es un proceso de investigación, un proceso de aprendizaje constante. Entonces eso es un poco lo que hago. A través del arte, de la música y las danzas puedo fortalecer la identidad afroperuana. – Pedro, Lima*

Pedro tuo esille taiteen merkityksen identiteettiä vahvistavana tekijänä. Hän kokee, että uuden luominen perinteisen musiikin ja tanssin pohjalta on oppimisprosessi, jonka myötä hänen oma etninen identiteettinsä muotoutuu ja vahvistuu. Samalla hän toimii yhteisössään suullisen ja kehollisen perimätiedon välittäjänä, vaikuttaen sitä kautta koko yhteisön kulttuurisen ja etnisen identiteetin muodostumiseen. Kuten Hall esittää, taide voi olla yksi tapa saada eheäksi fragmentoitumisen ja juurettomuuden kokemus, joka diasporisiin kulttuureihin kuuluvia yhdistää. Nuorta artistipolvea edustavan Pedron taiteessa afrikkalainen, eurooppalainen ja Uuden maailman läsnäolot kommunikoivat keskenään, minkä lisäksi 2000-luvun urbaani, moderni ja globaali populaarikulttuuri tuovat siihen uuden ulottuvuuden. Näistä elementeistä rakennetaan uutta ja elävää kansanperinnettä, joka toimii identiteetin voimavarana ja rakennusaineiksina nykypäivän afroperulaisille.

Fuusio tuntuu olevan päivän sana Perussa, jonka monimuotoisesta kulttuurista riittää ammennettavaa. Andien musiikkia on yhdistelty eri musiikkityyleihin jo kauan, mutta afroperulaisesta musiikista on myös tullut entistä suositumpaa nimenomaan fuusion kautta. Edellä mainitsemieni fuusioyhtyeiden, kuten Novaliman ja Cimarronesin ohella sama ilmiö on näkynyt myös tanssin ja teatterin puolella. Näistä esimerkkeinä mainitakseni *Colectivo Palenke* ja *Teatro del Milenio*, joista molemmat pyrkivät pois stereotypioista representoimalla nykypäivän todellisuutta sen sijaan, että toistaisivat orjallisesti perinteisiä kaavoja. Colectivo Palenkea (ks. kuva 29, liite) voisi kuvailla perulaiseksi ”nykyafro”-kokoonpanoksi, joka sekoittaa perinteistä cajon-musiikkia esimerkiksi rappiin ja beatboxingiin sekä zapateo-tanssia katutansseihin ja kehorytmiikkaan (*body percussion*). Myös tanssi- ja musiikkiteatteriryhmä Teatro del Milenio pohjaa esityksensä afroperulaiseen traditioon, yhdistäen siihen luovasti muita tanssityylejä sekä uutta sirkusta. (Ks. *Nettilinkit*, liite 4.)

Mikko Lehtonen (1996) ja Stuart Hall (2003) puhuvat kulttuurista merkityskarttana, joka luo yhteenkuuluvaisuuden tunnetta sen jäsenten kesken. Kulttuurin sisältämät merkitykset muovaavat meitä, mutta myös me itse jatkuvasti sekä muokkaamme vanhoja että tuotamme uusia merkityksiä. Samalla kun kulttuuri ja perinteet muuttuvat, myös identiteetti muovautuu ja rakentuu yhä uudestaan. Hallin mukaan identiteetti ei siis ole koskaan valmis, vaan se

muotoutuu sen mukaan, miten meitä representoidaan ja miten itse representoimme itsemme. Afroperulaisuus on pääpiirteissään syntynyt kolmen kulttuurisen läsnäolon fuusiosta, mutta se käy edelleen jatkuvaa vuoropuhelua ympäröivien kulttuurien välillä. Tämä vuorovaikutteisuus ja identiteetin muovautumisen prosessi näkyy selkeimmillään juuri taiteellisissa representaatioissa kuten musiikissa ja tanssissa. Viitisenkymmentä vuotta sitten katoamaisillaan ollut afroperulainen tanssi- ja musiikkiperinne kaivettiin esiin ja tuotiin näyttämölle. Nyt, puoli vuosisataa myöhemmin se näyttää aloittaneen uuden mielenkiintoisen aikakauden. 2000-luvun nuoret taiteentekijät ovat tietoisia globaaleista virtauksista eivätkä pelkää fuusiota ja vaikutteita. He ovat omaksuneet afroperulaisen perinteen lähtökohdaksi oman identiteettinsä rakentamiselle sekä välineeksi kommentoida ympäröivää todellisuutta, jossa elävät.

Uudistamalla traditioita ajan hengen mukaiseksi taataan tanssi- ja musiikkiperinteen säilyminen elinvoimaisena ja alati muuttavana kansanperinteenä jatkossakin. Samalla yhteistä kulttuurista merkityskarttaa muokataan luomalla uutta afroperulaisuutta ja vahvistamalla etnistä identiteettiä eri ilmaisutavoin. Lehtosen esimerkissä yhdysvaltalaiset mustat omaksuivat omaan slangiinsa valtaväestön käyttämän afroamerikkalaisia tarkoittaneen pilkkanimen ”nigger”. Myös Perussa sana ”negro” on alkanut saada uusia merkityksiä sitä mukaa, kun afroperulaisesta kulttuurista on tullut entistä tunnetumpaa ja hyväksytympää, ja mustat tuntevat olevansa osa omaa yhteisöään. Omista juurista ollaan ylpeitä, eikä nimityksellä ole läheskään aina negatiivista konnotaatiota. Päinvastoin, haastattelemistani afroperulaisista moni sanoi ylpeänä olevansa musta, *negro*. Alentavaa nimittelyä ja rasismia toki esiintyy edelleen, kuten informanttien kertomuksista voi päätellä. Aihe onkin varsinainen kuuma peruna ja on siksi tärkeää ottaa esille afroperulaista kulttuuria ja identiteettiä käsiteltäessä.

### **6.3 Rasismia pinnalla ja pinnan alla**

Vaikka afroperulainen kulttuuri ja perinteet tunnetaan entistä paremmin ja niiden kautta musta väestö on saavuttanut arvostusta perulaisessa yhteiskunnassa, on afroperulaisten asemassa ja heihin kohdistuvissa asenteissa vielä huomattavasti parantamisen varaa. Perussa väestö on etnisesti sekoittunutta, mutta rasismia silti esiintyy paljon, vaikka kaikki eivät sitä myönnä. Suurin osa valkoisempaan mestitsiväestöön ja suhteellisen hyvin toimeentulevaan

yhteiskuntaluokkaan kuuluvista ihmisistä, joiden kanssa keskustelin, sanoi, ettei Perussa ole rasismia. Afrotaustaiset ja alkuperäiskansoihin kuuluvat puolestaan olivat täysin eri mieltä asiasta. Haastattelemistani afroperulaisista jokainen oli kokenut rasismia tavalla tai toisella, ja aihe tuli hyvin usein vastaan myös haastattelujen ulkopuolella käydyissä keskusteluissa. Monet puhuivat pinnan alla kytevästä rasismista, joka ilmenee epäsuorasti puheissa ja ihmisten kohtelussa. Edelleenkin tänä päivänä on yleistä, että tummaihoisten on vaikeaa saada työtä ihonvärinsä vuoksi, tai heitä ei päästetä tiettyihin ravintoloihin – paitsi ovimiehiksi valkoisiin hansikkaisiin ja frakkiin puettuina. Tämä siis siitäkin huolimatta, että afroperulaiset ovat käytännössä sulautuneet täysin valtaväestöön, josta eivät kulttuurisessa mielessä merkittävästi edes poikkea.

Seuraavassa Antonio kertoo näkemyksistään rasismiin liittyen. Hänen kokemansa rasismi on ennen kaikkea piilevää, joka ilmenee muun muassa syrjivinä asenteina ja vähättelynä. Antonio sanoo, että käyttäytyminen afroperulaisia kohtaan on suorastaan tekopyhää, sillä eriarvoistaminen näkyy muun muassa piilorasistisissa vitseissä ja sutkauksissa. Hänen mielestään ihmiset, jotka väittävät, ettei rasismia ole, ovat rasisteja pahimmasta päästä. Ennakkoluuloista on vaikeaa päästä eroon, sillä jopa afroperulaiset itse saattavat tietämättään toistaa negatiivisia, etniseen taustaansa liittyviä käsityksiä, ja välittää niitä eteenpäin omalle jälkikasvulleen.

*Hay discriminación. Lo peor de todo es que hay clasismo. (--) Hay clasismo, hay racismo y hay una hipocracía total. También hay una ignorancia, que es lo mas lamentable. Porque ya debe de venir de las propias escuelas. Y nuestros padres también son ignorantes, entonces esa cadena que arrastran les da vergüenza. Hay madres negras que dicen a sus hijas que no se casen con un negro porque va a retrasar. Yo conozco un montón de países, y sé que el racismo existe en todos los sitios, pero el Perú es el más hipócrita de todos. Los que dicen que no hay racismo son los peores racistas. Son unos estúpidos ignorantes, no. Y contestan y hacen bromas muy tontas. Dicen que el negro solo piensa hasta el mediodía. – Antonio, Lima*

Kuten aikaisemmin on todettu, Perussa etninen tausta ei välttämättä määräydy yksioikoisesti perimän perusteella, vaan määrittelyyn vaikuttaa se, mihin ihminen itse kokee kuuluvansa, ja millainen on hänen koulutustaustansa ja yhteiskunnallinen asemansa. Jos ihmisen on helpompi saavuttaa arvostettu asema valkoisena tai kreolina, hän oletettavasti haluaa samastua juuri tuohon määrittelyyn. Jollakulla saattaa olla afrikkalaiset sukujuuret, mutta hän ei koe itseään mustaksi. Joku toinen taas tuntee vahvasti olevansa identiteetiltään afroperulainen, vaikka hänet fyysisten piirteidensä puolesta saatettaisiin mieltää ennemminkin mestitsiksi.

Kuten Heidi Feldmankin toteaa, Perussa etninen jaottelu on siis ennemminkin kulttuurista kuin biologista. Kokemus tiettyyn etniseen ryhmään kuulumisesta voi myös muuttua elämän aikana. Perussa tätä vaihtelua tai häilyvyyttä vaikuttaa olevan verrattain enemmän kuin muualla Latinalaisessa Amerikassa. Muun muassa antropologi Raul Romero on sanonut, että ennen afroperulaisen kulttuurin uudelleensyntyä mustat eivät mieltäneet itseään erilliseksi etniseksi ryhmäksi Perussa vaan he tunsivat kuuluvansa kreolikulttuuriin, ja sitä kautta eurooppalaisiin. (Feldman 2009, Glasspiegel & Rentner 2012).

Kreolius Perussa on siis ennemminkin kulttuurinen kategoria kuin etniseen taustaan perustuva määre, mikä tekee sitä myös vaikeasti ymmärrettävän. Sekä eurooppalais- että afrikkalaisperäiset identifioituvat kreolikulttuuriin, mutta afrikkalaistaustaiset ovat silti olleet aina eriarvoisessa asemassa suhteessa valkoisiin kreoleihin. Perulainen antropologi Marisol de la Cadena puhuu Perussa esiintyvistä ”hiljaisesta rasismista”. Tätä tapahtui, kun orjuudesta vapautetuista mustista tuli kreoleja. Heillä oli pitkälti sama kulttuuri, joka oli suurelta osalta eurooppalaisperäistä, mutta heillä ei kuitenkaan ollut samoja sosiaalisia etuoikeuksia kuin valkoisilla. Muun muassa liike-elämässä, politiikassa tai yhteiskunnan muilla arvostetuilla alueilla ei ollut yhtään mustia. (De la Cadena 2001, 3–13.) Musiikista ja tanssista puolestaan tuli se keino, jolla mustatkin alkoivat saada tunnustusta, menestystä ja kansalaisoikeuksia Perussa (Glasspiegel & Rentner 2012).

Nykyisin tilanne on hieman toinen. Afroperulaisten yhteiskunnallinen asema on parantunut huomattavasti, vaikka edelleenkin tunnetuimpien ja menestyneempien afroperulaisten joukossa vaikuttaa olevan eniten juuri taiteilijoita ja urheilijoita. Monille afroperulaisille suuri edistysaskel oli tunnetun afrotaustaisen laulajan ja kulttuurintutkijan Susana Bacan nimittäminen Perun kulttuuriministeriksi heinäkuussa 2011 (mm. Uusitorppa 2011). Baca on maan kansainvälisesti menestyneimpiä artisteja, mutta politiikasta hänellä ei ole kokemusta, mikä on nostattanut myös kritiikkiä hänen ministerivalintaansa vastaan. Nähtäväksi jää, onko valinta ollut onnistunut vai ei, mutta afroperulaista väestöä Bacan valinta kulttuuriministeriksi varmasti rohkaisee ja antaa toivoa siitä, että myös mustilla on mahdollisuus edetä yhteiskunnassa ja saada arvostusta muutoinkin kuin esiintyvänä taiteilijana.

Silti luokittelua tapahtuu edelleen, ja hieman kärjistäen sanottuna afroperulaisille helposti langetetaan enemmän viihdyttäjän kuin ajattelijan rooli. Nämä kategorisoinnit saattavat istua

hyvinkin tiukassa ja olla niin syvällä ihmisten alitajunnassa ettei moni tule tätä itsekään ajatelleeksi. On helppoa olla poliittisesti korrekti ja kieltää olevansa rasisti, mutta todellisuudessa käyttäytyminen ja tietyt toimintatavat paljastavat ihmisen todellisen kannan asioihin. Haastateltavistani muun muassa Pedro valaisi kokemuksiinsa pohjaavalla esimerkillä, kuinka mustiin Perussa saatetaan suhtautua Limassa. Epävarmuus turvattomassa kaupungissa yhdistettynä afroperulaisiin liitettyihin ennakkoluuloihin aiheuttaa Pedron mukaan sen, että bussipysäkillä kanssamatkustajan automaattinen reaktio on tiukentaa otettaan laukustaan mustaihoisen henkilön lähestyessä. Oswaldo puolestaan puhuu stereotyyppisestä suhtautumisesta eri etnisiin ryhmiin ja yhteiskunnallisen aseman ja taustan mukaisesta lokeroinnista, joka näkyy kaikkialla. Hän kertoo esimerkin omista kokemuksistaan teatteri- ja televisioalalla, jossa näyttelijöiden roolitukset usein edelleen saatetaan jakaa etnisen taustan perusteella. Oswaldon mielestä tällainen lokerointi on vastenmielistä ja vahvistaa negatiivisella tavalla yhteiskunnassa vallitsevia stereotypioita ja ihmisten arvottamista etnisen taustan mukaan.

*Yo antes estuve mucho en el mundo de la televisión, en el mundo del teatro y la danza. Todos mis compañeros hacíamos, o hacemos de todo. Y siempre había casillas. El blanco hacía el dueño del banco, el negro hacía el chofer, el cholo hacía el mozo... Entonces eso es lo que hasta ahora no se está rompiendo... no se está haciendo una equitación social para avanzar hacia la integración. Se habla de la integración, se habla de la globalización, pero no se habla de un sistema equitativo humano en Latinoamérica. En Latinoamérica no ves eso. Es asqueroso. Es sumamente asqueroso. Y de ahí te están hablando de la igualdad. – Oswaldo, Lima*

Taannoin keskusteluaiheeksi nousi yhdellä Perun päätelevisiokanavista esitetty sketsihahmo *El Negro Mama*, joka isoine tekohuulineen ja -nenineen koettiin rassistisena ja mustaihoisia loukkaavana, sillä ulkoisten piirteiden kommentoimisen lisäksi mustat esitettiin ohjelmassa epärehellisinä, rikollisina, jopa kannibaaleina. Afroperulaisten oikeuksia ajava kansalaisjärjestö LUNDU otti julkisesti kantaa ilmiöön ja vaati televisiokanavan lopettamaan huumoriohjelman oikeusjutun uhalla. Tapaus herätti paljon keskustelua sosiaalisessa mediassa ja viestintävälineissä, sillä aikaisemmin tämänkaltaisiin rassistisiin stereotypioihin ei ollut julkisesti puututtu. (Collyns 2010, Ardito Vega 2011.)

Myös omien kokemusteni mukaan rasismi Perussa näkyy erittäin selkeästi ihmisen puheissa, mutta ei suoraan vaan nimenomaan rivien välistä erilaisina asenteina, vitseinä tai arvottavina kommentteja. Suoraan rassistiseen puheeseen tai toimintaan en törmännyt, mutta sitäkin enemmän kyseenalaisiin, pitkälti tiedostamattomiin rassistisiin kommentteihin. Hiljaiseen

rasismiin törmää usein Perussa, mutta moni afroperulainen on kokenut myös selkeämpää etnistä syrjintää. Capotessa asuva tanssija Claudia kertoo seuraavassa nöyryyttävistä kokemuksistaan naapurikaupungissa Chiclayossa, missä häntä ja muita maalta kaupunkiin saapuvia afroperulaisia verrattiin halventavasti mustiin raadonsyöjälintuihin tai karjalaumaan.

*Fuera de Capote, tu sientes tu cultura, tu sientes tu raza. En Chiclayo cuando nos miraban a los de Capote decían, "¡ahí vienen los gallinazos!" Es un ave negra que se ve en los basureros. Son los que se encargan de hacer desaparecer los cuerpecitos de los animales muertos. Ya, entonces como somos negros nos decían eso. Y por ejemplo en la época de la cooperativa los hijos de los socios viajaban a Chiclayo, porque colegio secundario solamente hay ahí. (--) La única movilidad que había eran las camionetas y camiones, y los chicos tenían que ir en esos camiones para estudiar. Entonces en Chiclayo empezaron a gritar: "¡ahí viene el ganado, ahí viene el ganado!" Entonces al menos a esa edad te da vergüenza y dices yo no quiero viajar ahí. Te sentías mal pero ya después cuando decían eso dijimos: "Si, ¿y qué? Soy de Capote, ¿y qué? Soy negra, ¿y qué?" – Claudia, Capote*

Rasismi ja syrjintä johtuvat usein tiedonpuutteesta. Afroperulaisten keskuudessa ongelmana ei ole pelkästään heihin ulkopuolelta kohdistuva rasismi, vaan tietämättömyydestä johtavat asenteet, joita afroperulaiset kohdistavat itse itsensä ja yhteisönsä. Monet haastateltavista toivat esille, että kehno koulutus on osasy siihen, ettei monilla afroperulaisilla ole vahvaa identiteettiä vaan huono itsetunto ja alemmuudentunne. Esimerkiksi kouluissa afrikkalaistaustaisten kulttuuria, perinteitä, historiaa tai kansalaisoikeuksia ei ole käsitelty juuri ollenkaan, kuten Daniel ja Claudia tuovat esille seuraavissa sitaateissa. Daniel sanoo, ettei mustien osallisuutta esimerkiksi Perun itsenäisyystaisteluihin ole tunnustettu. Claudian mukaan koulussa opetetaan vain, että orjia riistettiin, kunnes Ramón Castilla lakkautti orjuuden. Vasta viime vuosina muutamat afroperulaisten ja muiden vähemmistöjen oikeuksia ajavat järjestöt kuten CEDET (*Centro de Desarrollo Étnico*) ovat ryhtyneet julkaisemaan näistä aiheista kampanja- ja oppimateriaalia koulujen ja järjestöjen käyttöön (mm. Matute Charún 2005; ks. myös kuva 34, liite 6).

*Nunca se ha informado que un negro haya sido inteligente. Que un negro haya tenido la valentía a ser parte del ejército peruano. Eso no se dice. CEDET ha pedido que se publique eso en los libros, pero... Que la afrodescendencia ha tenido también aporte en la historia, y tienen sus propias costumbres, comidas, bailes... Ahora ya en los libros hablan, que yo soy indígena, yo soy afro, yo soy asiático, pero antes no. Eso ha cambiado en los últimos cinco años.*  
– Daniel, Zaña

*Nosotros somos negros pero no sabemos nada. Sabemos movernos y todo para la música negra, pero no sabemos de la historia. Porque en el colegio nadie nos enseñó. Eso es el problema de acá. Lo único que enseñan es que a los esclavos los explotaban y que Ramón Castilla abolió la esclavitud, nada más.* – Claudia, Capote

Myös Antonio kertoo, ettei hänen kouluaikanaan afroperulaisesta tai muiden vähemmistöjen kulttuurista puhuttu mitään. Käytännössä ainoa koulukirjoissa mainittu asia oli, että mustat saapuivat Peruun valloittajien mukana ja työskentelivät orjina kaivoksissa ja plantaaseilla. Hän itse pääsi tutustumaan Perun monimuotoiseen kulttuuriin ja eri etnisiin ryhmiin vasta taiteilijauransa myötä, maan eri osiin suuntautuvilla konserttikiertueilla, mikä avasi hänen silmänsä. Antonion mielestä suurin osa pääkaupunkilaisista ei tunne rikasta kulttuuriaan tai väestöään, eikä heitä edes kiinnosta. Tietämättömyys puolestaan lisää ennakkoluuloja ja rasistisia asenteita eri vähemmistökulttuureihin kuuluvia kohtaan.

*Yo en el colegio no aprendí nada. No, yo vi todo en los viajes, por eso agradezco a la música. Porque he ido a la selva y he visto tanta gente. Pero los limeños no saben, ni les interesa. No solo que no les interesa, sino que nos califican como cualquier cosa, no. Como animales, salvajes. Tampoco conocen a su país. Y en el colegio no enseñan nada. Y no aparece el negro, nunca apareció cuando estudiaba. Dicen que los negros vinieron con los españoles. (--) Y eso es todo. No hay más, o sea que son esclavos pues. – Antonio, Lima*

Antonio sanoo tiedostavansa afrikkalaisen alkuperänsä, josta ei kuitenkaan tiedä oikeastaan mitään. Tietämättömyys omista juuristaan ja historiastaan on hänen mielestään suuri ongelma afroperulaisten identiteetin kannalta. Virallisen historian perusteella mustat eivät ole saavuttaneet juuri mitään hyvää, vaikka todellisuudessa heidän osuutensa perulaisen kulttuurin kehityksessä on ollut hyvinkin merkittävä. Mustien huomiotta jättäminen ja todellisuuden vääristäminen on Antonion mielestä vaikuttanut afroperulaisten vähättelevään suhtautumiseen itseensä ja toisiinsa.

*Hay racismo pero también hay racismo negro contra negro. Hay mucha sumisión, la baja autoestima, que eso causa un problema grande. La historia está mal escrita, no vas a encontrar nada que diga algo bien sobre los negros. Es un problema que viene desde el tiempo de los españoles. Tenemos que escribir historias desde yo pues, de mí, no puedo escribir desde antes no. Yo soy orgulloso de ser negro, afroperuano. Entonces cuando yo digo afro, es porque siento que tengo un cordón con África a pesar de que no conozco África. Tengo muy poca información sobre África. – Antonio, Lima*

Afroperulaisten kokema rasismi on hankalasti todennettavissa, sillä se on pääasiassa piilevää, sekä ulkopuolelta tulevaa että etnisen ryhmän sisäistä rasismia. Haastateltavien mukaan tämä näkyy esimerkiksi välinpitämättömyytenä afroyhteisöjen kehittämisen suhteen sekä ulkonäkövaatimuksina työmarkkinoilla ja kouluelämässä. Monet heistä kokivat olevansa yhteiskunnassa läpinäkyviä, kuin ilmaa, ja joiden oikeudet ja olot eivät kiinnosta ketään. Seuraavassa haastateltavat puhuvat niistä asenteista, joita afroperulaisiin kohdistetaan sekä afroyhteisöissä harjoitetusta etnisen ryhmän sisäisestä syrjinnästä ja heidän itse itsestään

luomista ennakkoluuloista. Edelleen on valitettavan tavallista esimerkiksi ajatella, että mustaihoisen kannattaa hankkia itselleen valkoihoinen kumppani, jotta jälkeläisistä tulisi vaaleampia ja “kauniimpia”, ja jotta heillä olisi näin helpompi elämä.

*La discriminación se ve a través de la invisibilización. (--) A través del racismo que se manifiesta en diferentes formas. Y también hay mucho que nosotros mismos nos auto-discriminamos. Como por ejemplo puede ser que una mamá dio luz a otro bebé, y le salió un poco más clarito que su primer hijo y dijo este me salió más clarito y más bonito, y ahí se nota. En los colegios por ejemplo a veces les piden a algunos alumnos, sobre todo las mujeres, venir con ciertas formas de acomodarse el cabello, cuando los afroperuanos, los zambitos, a nuestro cabello no se pueden hacer ese tipo de peinados. Y en el campo de trabajo también, sobre todo en las ciudades. Los mismos periódicos lo dicen: “Se solicita señorita de buena presencia”, y hay que poner fotografía por ejemplo. Y ahí se demuestra. – Ronaldo, Capote*

*Por ejemplo si un negro va a trabajar... "requisito fundamental: buena presencia". Y bueno cuando se presenta la negra, la negra por si no tiene buena presencia porque es negra pues. O sea que puede ser muy bonita pero no tiene buena presencia. Entonces desde ahí están discriminando. Tienes que hacer muchas cosas, luchar mucho. Hay una discriminación asolapada, pero discriminación hay. – Manuel, Chiclayo*

*C: También nos discriminamos nosotros mismos. Acá se puede decir a una negra que ¡cásate con un blanco o cholo para que se cambie la raza!.*

*S: Siempre un negro va a pensar que no valemos y no me van a dar trabajo porque soy negra. En el Perú hay bastante racismo.*

*– Claudia & Silvia, Capote*

*También la raza negra poco a poco se va mezclando. El negro no busca negro para casarse. Porque la idea... hasta yo tenía esa idea, o sea para arreglar tu raza hay que casarse con un blanco. ¿Para arreglar mi raza? No, si tu raza es negra, ¿para qué vas a querer arreglarla? Cásate con un negro para que te salga un negro, de arreglo si, bonito entre negro y negro. Pero esa es la idea, por lo menos los padres de la familia acá en el Perú piensan que si tu hija es negra tiene que casarse con un blanco para que se arregle mi raza. A veces si lo hacen, porque las mamás lo exigen. “¿Cómo te vas a casar con ese negro? ¡Te va a salir otro negro!” El racismo todavía existe. – María, Pícsi*

Tietynlaisia rasistisia ajattelutapoja on havaittavissa puolin ja toisin. Edellisessä luvussa kerroin rytmi veressä -ajattelutavasta, joka näyttää vallitsevan vahvana sekä afroperulaisten että muiden perulaisten keskuudessa. Tämänkaltaiset ajatukset vaikuttavat viattomilta, mutta ruokkivat rodullisia ennakkoluuloja ja saattavat johtaa rasismiin. Arvioidessaan ja vertaillaessaan oman etniseen ryhmäänsä kuuluvien ja valkoihoisten tanssitaitoa ja fyysisiä ominaisuuksia afroperulaiset helposti tiedostamattaan vahvistavat stereotypioita ja rotuun liittyviä käsityksiä. Seuraavassa Manuel kertoo chiclayolaisen, afroperulaisia tansseja esittävän ryhmän *Malambon* perustamisesta. Chiclayosta, Pícsistä ja Zañasta koottiin nuoria afroperulaisia tanssiryhmään, jonka kaikkien jäsenten haluttiin olevan nimenomaan afrotaustaisia. Kun myöhemmin huomattiin, että myös valkoihoiset olivat kiinnostuneita



liittymään ryhmään, päättivät sen perustajat antaa heille mahdollisuuden osallistua. Manuelin mukaan he eivät halunneet syrjiä valkoisia, kuten nämä olivat aina syrjineet mustia vaan päättivät hyväksyä heidät ryhmäänsä<sup>13</sup>.

*En el grupo había siete chicas que bailaban. Todas eran negritas, muy bonitas. Esa era la idea, de formar un grupo de negros. Pero resulta que no hay tanto ya, no hay tanto negro, no. Y el director dijo, porque él también estuvo con la idea de tener un grupo de negros, pero había mucha gente blanca que también quería pertenecer. Entonces yo le dije, nosotros que siempre recibimos la discriminación, ¿vamos a comenzar a discriminar nosotros a los blancos? Eso no está bien. Él me dijo, tienes razón. ¿Por qué nosotros les quitamos a los blancos el derecho de pertenecer en el grupo? Entonces estamos discriminando. Si ellos gustosamente vienen a formar el grupo, ¿por qué no los aceptamos? (--) Entonces se mezclaron. Y era importante que los negros bailaran junto con los blancos, porque llamaban atención, porque era una mezcla de blancos con los negros. Nosotros nunca hemos puesto trabas a los blancos. Ellos si nos han puesto trabas, ellos no nos dicen "vengan, intégrense". No, no tenemos ningún problema. Hoy en día toda la gente, no solamente la gente negra o la gente chola, todos quieren bailar algo que bailaban los africanos. Todos quieren pertenecer. Todos, diferentes – blancos, negros, cholos – todos se integran a bailar. Y es lo que para nosotros es importante, ya quieren bailar nuestra música. Ya quieren ser parte de nosotros, y está bien.*  
– Manuel, Chiclayo

Manuelin kommentista välittyy ylpeys omasta kulttuurista ja perinteistä. Hänen mukaansa nykyään “kaikki haluavat tanssia afroperulaisia tansseja ja kaikki haluavat kuulua heidän joukkoonsa”. Tämä oli hyvin yleinen käsitys haastateltavieni keskuudessa. Vaikka syrjinnästä ja rasismista puhuttiin haastatteluissa paljon, toisaalta myös tietoisuus omasta etnisestä taustasta välittyi vahvana, kuten esimerkiksi Capotessa toimivan tanssiryhmän nuoret tytöt tuovat esille alla olevassa keskustelussa.

*C: A mí me encanta que me raza viene de otro continente.*  
*I: Yo soy negrita.*  
*C: A mí me hubiera gustado haber nacido un poco más oscura.*  
*S: A mí también.*  
*C: Yo orgullosa de ser negra y de donde vengo.*  
– Claudia, Isabel & Silvia, Capote

Moni sanoi suoraan olevansa ylpeä afrikkalaisista juuristaan, niin myös María. Manuelin tavoin hän pitää hyvänä asiana sitä, että myös afroväestöön kuulumattomat ovat kiinnostuneita heidän perinteistään ja haluavat tanssia afroperulaisia tansseja. Seuraavassa hän pohtii, että tanssiessaan valkoiset ehkä pääsevät sisään afroperulaisten “nahkoihin” ja pystyvät samastumaan ja eläytymään heidän esi-isiensä orjuuden kokemuksiin. Kuten María sanoo,

---

<sup>13</sup> Kun keväällä 2008 kävin katsomassa Malambon esitystä, kokoonpanossa ei tuolloin ollut yhtään afrotaustaista tanssijaa.

tanssi on yksi tapa lisätä keskinäistä ymmärrystä ja jakaa kokemuksia, ja sitä kautta ehkäistä rasismia.

*A mí me encanta ser negra. Y todo el tiempo cuando me dicen tu eres morenita, ¡no, yo soy negra! A mí no me vengas que soy morena, soy negra. (--) Como te digo, a mí me orgullece, que aprendan a bailar mi música. (--) Pero eso de la esclavitud... ellos no se sienten esclavos, pero de repente cuando bailan se sienten esclavos. Y empiezan a sentir lo que nosotros sentimos cuando bailamos nuestra danza. Qué bueno que sepan para evitar el racismo, porque de repente en algún momento han podido mirar a un negro y decir es un negro. Pero ahora que ya bailan la música de nosotros dicen no, porque... o sea ellos como esclavos salieron adelante y es muy bonito bailar, ¿por qué los voy a tratar mal? Es una forma de decirles bueno, vive lo mío para que me entiendas. Porque bailando tu estás representando que tu fuiste esclava. Es lo esencial representar la esclavitud, y la liberación. – María, Pícsi*

Orjuuden ja vapautuksen representoiminen vaikuttaa olevan oleellista afroperulaisessa tanssissa, kuten Marían kommentista käy ilmi. Vaikka orjuus on lakkautettu kauan sitten, orjuuden perintöä pidetään edelleen hengissä tanssien ja laulujen muodossa. Nykypäivän kontekstissa tällä voi nähdä symbolista merkitystä. Ehkä menneisyydestä haetaan vastauksia ja tukea omalle olemassaololle ja etniselle identiteetille, jonka rakentaminen on haastavaa monikulttuurisessa, mutta vähemmistöjensä jäseniä syrjivästi kohtelevassa yhteiskunnassa. Orjuuden kokemuksen toistaminen tanssi- ja musiikkiesityksissä on tapa tuoda esille mustien marginaalinen asema myös nyky-yhteiskunnassa. Samalla se kuvastaa kulttuurisen vastarinnan voimaa: mustiin kohdistuvasta syrjinnästä, rasismista, väkivallasta ja köyhyydestä huolimatta afroperulainen traditio elää ja voi hyvin.

#### **6.4 Taide yhteiskunnallisen muutoksen ja identiteetin rakentamisen välineenä**

Taide voi olla tehokas keino parantaa yhteiskunnan heikoimmassa asemassa olevien asemaa ja ehkäistä rasismia ja syrjäytymistä. Latinalaisessa Amerikassa on jo vuosikymmenien ajan toteutettu lukuisia yhteiskunnalliseen kehitykseen ja muutokseen tähtääviä yhteisötaideprojekteja, joissa hyödynnetään sosiokulttuurisen innostamisen periaatteita. Toiminnan tavoitteena on pyrkiä muuttamaan ihmisten asenteita ja sitä kautta sosiaalista todellisuutta oikeudenmukaisemmaksi, demokraattisemmaksi ja välittävämmäksi. Sosiokulttuurinen innostaminen on tapa herättää ihmisten tietoisuutta ja aktivoida heidät toimimaan kollektiivisesti oman yhteisönsä hyväksi. (Mm. Kurki 2000.)

Perussa on useita järjestöjä, joiden toiminnan tarkoituksena on parantaa afroperulaisten asemaa ja oikeuksia sekä vahvistaa kulttuurista identiteettiä taiteen avulla. Aikaisemmin

mainitsemani kansalaisjärjestö *LUNDU – Centro de Estudios y Promoción Afroperuanos* toteuttaa erilaisia taideprojekteja, koulutuksia, seminaareja ja kampanjoita, joiden tavoitteena on rasismien ehkäiseminen ja tietoisuuden lisääminen afroperulaisten asemasta ja kulttuurista. *Asociación Puckllay* puolestaan organisoi taidetyöpajatoimintaa köyhissä ja vaikeissa oloissa eläville lapsille ja nuorille pääkaupungin Liman reuna-alueella sijaitsevalla slummialueella, sekä kouluttaa paikallisista nuorista yhteisönsä aktiivisia kulttuuritoimijoita. Puckllay on vapaaehtoisvoimin toimiva, yhteisöllinen ja vuorovaikutteinen projekti, jonka tavoitteina on muun muassa lapsityövoiman vähentäminen ja koulunkäynnin tukeminen, jengiytymisen ja väkivallan ehkäisy, itsetunnon ja identiteetin vahvistaminen sekä luovuuteen ja itseilmaisuun rohkaiseminen. (Ks. *Nettilinkit*, liite 4.)

Haastattelemistani henkilöistä moni toimii yhteisötaiteen ja sosiokulttuurisen innostamisen parissa, kukin omalla tavallaan. Osa heistä toimii vapaaehtoisena työpajaohjaajana edellä mainituissa järjestöissä. Haastatteluista kävi ilmi selkeästi halu sekä edistää afroperulaista kulttuuria että saada etenkin nuoret afroperulaiset kiinnostumaan omista juuristaan ja perinteistään, ja sitä kautta saada vahvistusta heidän identiteetilleen. Vapaaehtoisena järjestöaktiivina toimiva Antonio kertoo, kuinka musiikki on auttanut häntä elämässä eteenpäin ja toiminut aseena taistelussa eriarvoisuutta ja syrjintää vastaan. Hän sanoo haluavansa opettaa lapsille musiikkia, sillä taide tekee heistä parempia ihmisiä.

*Me preocupo por la cuestión por ejemplo de que los niños sepan más cosas. Yo nací en un barrio clase media. Yo nací ahí y en mi barrio, mis vecinos estudiaban en un colegio para ricos. Y en sus casas tenían piano. Estudiaban música desde muy niño. Yo tocaba la escoba, o sea la escoba era mi guitarra. Pero así mismo nunca he tenido una envidia... bueno sí he tenido envidia es una envidia sana, no. He logrado cosas por mí mismo y bueno ahora ellos mismos me dicen “maestro”, porque ya somos mayores. Ahora me conocen de otra forma. Y yo he sido gracias a mi esfuerzo que también es lo que estoy haciendo ahora, no, enseñando a niños y quiero que estudien música y que lean música y que escriban y crean sus propias canciones, que lean mucha poesía. (--) Espero que la cultura y el arte sea lo que les haga mejores personas. Ojala que se logre. Yo seguiré combatiendo con las armas que tengo, o sea seguiré escribiendo, y ayudando en lo que yo pueda. Pero no me voy a estar amargando la vida porque tendría que agarrar una ametralladora y empezar a disparar a todo el mundo. No, yo tengo mi ametralladora que es mi guitarra. – Antonio, Lima*

Antonio puhuu lasten ja nuorten itsetunnon parantamisen tärkeydestä ja identiteetin vahvistamisesta. Monet afroperulaiset ovat yhteiskunnassa marginaalisessa asemassa ja perheet saattavat olla hyvinkin syrjäytyneitä ja rikkonaisia. Antonion mukaan on tärkeää saada lapset luottamaan itseensä ja omiin kykyihinsä, sekä kuunnella heidän huoliaan ja

ongelmiaan. Suuri edistysaskel Antonion ohjaamassa työpajassa on hänen mukaansa ollut se, että lapset eivät enää häpeä ihonväriään vaan uskaltavat olla sellaisia kuin ovat.

*Hay que informar a los chicos, que vayan teniendo sus objetivos y pensar más en su identidad y construir a partir de eso algo. El problema es que estos chicos son marginales. Con padres con problemas de adicción, alcoholismo... Entonces estos niños también vienen con estos problemas. En estos años se trabajó mucho para levantar su autoestima y hablando de la cuestión de la identidad. Yo hago que ellos me hablen de sus problemas y eso lo pasamos a un papel, a una discusión con ellos mismos. Ya ver cómo lo encaminamos. Pero que ellos mismos me digan cómo encaminamos, que la respuesta sea de ellos, no la mía. Por ejemplo ya no se avergüenzan de ser negros. Eso tiene que ver con que empiezan a tener una personalidad más definida, que no tienen que estar ocultándose. Yo creo que poco a poco se va valorando.*  
– Antonio, Lima

Myös Liman ulkopuolella on toteutettu vastaavanlaisia projekteja ja taidetoimintaa, jonka tavoitteena on saada mustaan väestöön kuuluvat näkyviksi ja kuulluiksi. Capotessa toimivan Afrodec-järjestön puheenjohtaja Ronaldo kertoo seuraavassa ajatuksistaan taiteen avulla kasvattamisesta ja identiteetin rakentamisesta.

*A través del arte y las danzas se educa. Se trata de mejorar los valores. Como por ejemplo la asistencia, la puntualidad, la disciplina. También la expresión, que te ayuda mucho, para desarrollar humanamente. Otro, es que autoafirmas tu identidad, te consideras como descendiente afroperuano. (--) Y otro que se involucran los padres también. (--) Ahora ya se habla mucho del tema afroperuano. Muchas madres quieren poner a sus hijos a los talleres de danza para que practiquen. Hay muchos chicos que quieren estar ahí también. Se sienten más seguros de su identidad. Sobre todo el reconocimiento de toda la comunidad también se ha logrado a través de esto, hemos sido un poco más reconocidos. Antes muy pocos nos visitaban y ahora ya llegan algunos investigadores y algunos artistas que se interesan un poco más. (--) Cuando nosotros empezamos con el trabajo con la asociación la idea un poco era la autoafirmación de la identidad afroperuana. Y empezamos a desarrollar actividades con ése fin. Con el fin de conseguir eventos y festivales de música y danza, que no se pierda esta identidad y estos aportes que se han dado a la cultura peruana. – Ronaldo, Capote*

Ronaldo kertoo, että Afrodecin perustamisen taustalla oli halu vahvistaa yhteisön identiteettiä ja saada ihmiset tietoisemmiksi omasta kulttuuristaan. Tanssiryhmätoiminta Capotessa on saanut ihmiset suhtautumaan positiivisemmin kulttuuriinsa ja pohtimaan etnistä identiteettiään. Mustiin kohdistunut syrjivä ja rasistinen suhtautuminen on aiheuttanut sen, ettei moni ole aikaisemmin halunnut edes mieltää olevansa etniseltä taustaltaan afroperulainen. Nykyisin etenkin nuorempi sukupolvi on tietoisempi omista juuristaan ja uskaltaa olla niistä ylpeä. Esiintymisten myötä myös ulkopuolelta tullut kiinnostus ja tunnustus ovat vaikuttaneet yhteisöön myönteisesti.

Vaikka taidetoiminnan myötä on maassa jo saatu paljon aikaan, Ronaldo kuitenkin toteaa, että paljon on vielä tekemistä muun muassa afroperulaisten oikeuksien puolustamiseksi ja rasismien ehkäisemiseksi. Opetussuunnitelmassa on aukkoja: Perun mustan väestön historiasta ja kulttuurista ei kouluissa puhuta tarpeeksi eikä heidän osallisuuttaan perulaisen kulttuurin syntyyn ja kehitykseen haluta tunnustaa. Ronaldon mukaan olisi tärkeää tunnustaa afroperulaisten yhteisöjen olemassaolo ja löytää keino niiden kehittämiseksi. Hänen mielestään afroperulaiset ovat vielä näkymättömiä perulaisessa yhteiskunnassa, eikä heidän ongelmistaan ole juuri kukaan kiinnostunut.

Ongelmana on myös tiedon puute, josta aiheutuu ennakkoluuloja ja vääriä käsityksiä puolin ja toisin. Monet haastateltavistani harmittelivat sitä, ettei tietoa ole tarpeeksi saatavilla. Useimmilla oli kuitenkin kova halu oppia enemmän oman sukunsa ja esi-isänsä historiasta. Capotessa haastattelemani tanssija Claudia toteaa, että on tärkeää tietää, mistä tulee. Jos ihmiset eivät tiedä ja tiedosta, missä heidän juurensa ovat, on vaikea myöskään ymmärtää, mistä oma kulttuuri ja identiteetti rakentuvat. Jos ihminen ei arvosta ja tunnusta omaa kulttuuriaan, ei myöskään voi olettaa muiden sitä arvostavan. Claudia epäilee, etteivät kaikki välttämättä edes tiedä heidän esi-isänsä tulleen toisesta maanosasta. Hän haluaisi, että joku selittäisi tämän kunnolla nuorille, jotta nämä hyväksyisivät oman taustansa ja kulttuurinsa.

*Tengo la idea de agarrar los chicos, a los ocios, y traerlos, los chicos que están en la calle tomando... porque les gusta, les gusta... pero lo ven como algo vergonzoso. Como no hay nadie que les explique que sabes que, esto es bueno... yo quisiera que alguien les explique muy bien, cómo hemos llegado acá los afros. Alguien que les diga de dónde venimos. Alguien que diga lo que valemos. Que lo nuestro es importante.(--). Creo que después de eso vamos a tener un poco más de aceptación. Lo principal creo yo es una charla. De cómo somos, de dónde venimos. Creo que la gente no sabe que sus antepasados venían de otro continente. Una vez que entiendan eso y porque somos negros, pueden aceptarnos tal y como somos. Y una vez que nosotros nos amemos y reconocemos de dónde venimos, podemos dar la gente a conocer y que nos respeten como somos. Eso es lo principal que se tiene que hacer. Aceptar tu cultura, lo tuyo. – Claudia, Capote*

Myös María peräänkuuluttaa tiedon lisäämisen tärkeyttä. Hän puhuu tanssijan näkökulmasta, kuinka tärkeää olisi tuntea tanssien taustat, merkitykset ja symboliikka. María arvelee, että tällä tavoin ymmärrettäisiin paremmin myös heidän esi-isänsä kokemuksia ja osattaisiin sen pohjalta olla ylpeitä ja kiitollisia omasta kulttuurista. Hänen mukaansa monet edelleen tuntevat häpeää siitä, että ovat orjien jälkeläisiä. Tärkeää olisi ymmärtää, että ajat ovat muuttuneet ja mustat voivat elää vapaina, tasa-arvoisina kansalaisina yhteiskunnassa.

*Para mejorar la situación de los afroperuanos yo empezaría por estudiar cada una de las danzas, qué significa, qué represento cuando estoy bailando, para que la gente sepa que es lo que está bailando, o qué es lo que pasaron nuestros antepasados. Y esa danza por qué lo hacían, cómo lo hacían. Y eso nos va a ser vivir más la realidad y saber que fue un error tenerlos como esclavos. Y que también el negro diga bueno, pues fui esclavo, que bien, pero ahora estoy libre y puedo vivir como quiero. La gente piensa todavía que es vergüenza ser descendiente de esclavos. Al menos acá, al menos hablando de Capote y Picisi... lo primero que tenemos que hacer es hablarle a la gente... y te apuesto que la mayoría va a decir no, ¿por qué me voy a reconocer como afro? Porque la gente no acepta, y no tienen la autoestima alta para decir: "Soy negro, ¿y?" O que soy un negro pobre, pero soy honrado. – María, Picisi*

Haastatteluiden perusteella orjuuden perintö ja käsitys afroperulaisen tradition katkeamattomasta jatkumosta siirtomaa-ajalta näihin päiviin istuvat tiukasti ihmisten mielissä, kuten Mariáinkin kommentista voi tulkita. Esimerkiksi Perú Negron ja muiden ammattilaisryhmien näyttämösovituksissa kuvatut tanssien rekonstruktiot on omaksuttu sellaisenaan edustamaan afroperulaista tanssiperinnettä, jolla oletetaan olevan suora yhteys siirtomaa-ajalla syntyneisiin afrikkalaisten orjien tansseihin. Todellisuudessa ”alkuperäisiä” afrikkalaisia elementtejä on säilynyt tansseissa suhteellisen vähän, toisin kuin moni ehkä haluaisi uskoa. Sen sijaan niissä on runsaasti nähtävissä vaikutteita esimerkiksi afrokuubalaisista tansseista, kuten aikaisemmin on todettu.

Oikean tiedon puuttuessa ihmiset helposti perustavat identiteettinsä mielikuviin ja stereotypioihin. Myös itselleni muodostui kenttätyöni aluksi virheellinen käsitys afroperulaisen tradition synnystä ja kehityksestä. Tutkimuksen edetessä minulle selvisi asian oikea laita ja vasta Limassa sain aiheesta luotettavampaa tutkimustietoa, jonka mukaan nykymuotoisena tunnettu afroperulainen tanssi- ja musiikkiperinne on suurimmaksi osaksi rekonstruoitua ja suhteellisen uutta perinnettä, eikä samalla tavalla kulttuurisiin tapoihin, tilanteisiin, rituaaleihin tai uskontoon sidottua kuin esimerkiksi sukupolvelta toiselle siirtyvä afrikkalainen tanssi- ja musiikkiperinne. Afrikkalaisesta kulttuurista poiketen afroperulainen perinne ei myöskään elä vahvana yhteisöjen arjessa vaan sen olemassaolosta ja säilyttämisestä ovat lähes yksinomaan vastuussa esiintyvät tanssiryhmät ja yhtyeet. Sen sijaan esimerkiksi monessa Länsi-Afrikan maassa perinteinen musiikki ja tanssit ovat toisaalta osa arvostettua, näytöksiin ja konsertteihin keskittyvää, niin sanottua balettiperinnettä<sup>14</sup> ja toisaalta etenkin kylissä vahvana elävää kansanperinnettä.

---

14 Mm. Guinean kansalliset tanssiryhmät *Ballet Djoliba* ja *Les Ballets Africains*, joiden esitykset pohjaavat maan lukuisten eri etnisten ryhmien tanssiperinteisiin.

Myös Andien alkuperäiskansoilla perinteet ovat säilyneet kylissä ja yhteisöissä elävänä, vaikka niistäkin on muokattu näyttämöversioita kansantanssiryhmien esityksiin. Afroperulaisessa kontekstissa puolestaan ainoa poikkeus lienee Chichassa sijaitsevan El Carmenin kylän Danzas de los Negritos- ja Pallas-tanssit, joita ei ole koskaan siirretty näyttämölle. Ne ovat harvoja afroperulaiseen kulttuuriin kuuluvia perinteitä, jotka ovat säilyneet elävänä yhteisön keskuudessa. Kyseiset tanssit linkittyvät vahvasti synkretistisiin uskonnollisiin menoihin ja niihin on sekoittunut paljon vaikutteita Andien perinteistä. Tämä lienee syy siihen, miksi Victoria Santa Cruz aikoinaan jätti nämä huomiotta ryhtyessään rekonstruoimaan afroperulaisia tansseja ja koreografoimaan niitä. Kenties hän halusi korostaa nimenomaan afrikkalaisuutta ja luoda illuusion ”puhtaasta” mustasta kulttuurista. Hän toisin sanoen hylkäsi Uuden maailman läsnäolon rekonstruoimisprosessissa ja keskittyi rakentamaan uutta afroperulaista identiteettiä afrikkalaisen läsnäolon pohjalta. Herää kysymys, millainen vastuu ja rooli tuon ajan taiteilijoilla ja aktivisteilla lopulta oli afroperulaisen identiteetin muotoutumiseen? Diskurssi afrikkalaisista juurista ja mustan kulttuurin voimasta varmasti vetosi moneen afrotaustaiseen, joiden musta tietoisuus oli vasta heräämässä. Toisaalta se tapa, jolla afrikkalaista läsnäoloa korostettiin ylitse Uuden maailman läsnäolon, saattoi luoda ihmisille vääristyneen kuvan afroperulaisuudesta. Kuten edellä totesin, tämä näkyi myös haastatteluissa, joiden perusteella monella on virheellisiä käsityksiä historiallista taustoista ja tanssi- ja musiikkiperinteiden kehityksestä.

Jos verrataan diasporassa syntynyttä, kolmen läsnäolon vuorovaikutuksessa syntynyttä afroperulaista kulttuuria sekä Andien ja Afrikan kansojen kulttuureja, voidaan näissä todeta yksi perustavanlaatuinen ero. Sekä Andeilla että Afrikan maissa on tuhansia vuosia vanha kulttuuri, joka on yhteydessä tiettyyn alueeseen ja vahvaan tunteeseen juurista. Afroperulaisilla ei ole samanlaista referenssiä maahan, kuten esimerkiksi intiaaneilla on *Pachamama*, jolle uhrataan ja johon liittyy vahva yhteys synnyinpaikkaan. Maayhteys ja yhteisön tärkeys ovat elementtejä, joiden pohjalta identiteettejä rakennetaan ja jotka antavat sekä identiteetille että perinteille jatkuvuutta ja pysyvyyttä. Afroperulaisilta puuttuu tämä elementti, sillä he eivät ole ”omalla maallaan” eivätkä ole voineet rakentaa identiteettiään perustamalla sen esi-isien paikkaan. (Valdivia, Benavides & Torero 2007, 644–647.)

Se, johon afroperulainen identiteetti näyttää suurelta osin ankkuroituvan, on diasporassa syntynyt tanssin, musiikin ja muun taiteen kenttä. Yhteys maahan on katkennut, mutta siteitä

esi-esiin ylläpidetään henkiselä tasolla. Tämä konkretisoituu taiteissa ja perinteissä, jotka ovat "uudelleensyntymisen" jälkeen alkaneet elää omaa elämänsä. Puoli vuosisataa sitten tapahtunut mustan identiteetin esiin kaivaminen ja perinteiden rekonstruoiminen olivat alkusysäys afroperulaisuuden tunnustamiselle ja halulle vahvistaa kulttuuri-identiteettiä nimenomaan taiteen avulla. Nykyisin tämä yhteishenki näkyy entistä vahvempana: sekä musiikki- ja tanssiryhmiä että sosiokulttuurisesti suuntautuneita afroperulaisten oikeuksia ja kulttuuria ajavia järjestöjä on Perussa valtavasti. Limalainen taiteilija Oswaldo sanoo olevansa nykypäivän *cimarrón*, jonka ei tarvitse enää paeta vaan integroitua. Oswaldolle afroperulaisuus tarkoittaa yhteyttä esi-isiin. Samalla kun hän afroperulaisena etsii omaa paikkaansa yhteiskunnassa, hän etsii yhteyttä menneisyyteensä ja itseensä musiikin, tanssin ja kuvataiteen kautta.

*Creo que estamos entrando en una era de reconocimiento de nuestra cultura, y ahora el cimarrón actúa de otra manera. Ya no tenemos que huir, ahora tenemos que insertar. Como todos ciudadanos, buscando por sus espacios. Eso es el cimarrón actual, que lleva como bandera su identidad. Para mí ser afroperuano significa una conexión con mis antepasados. Estoy en busca de ese pasado. Y soy cimarrón, porque me doy la libertad de hacerlo. Me atrevo a descubrir a través de mi música, la danza y la pintura. – Oswaldo, Lima*

Myös ulkopuolelta tulevalle kiinnostuksella on selvästi ollut myönteinen vaikutus afroperulaisen kulttuurin tunnustamiseen ja arvostamiseen. Nykyinen Perun kulttuuriministeri, laulaja Susana Baca sai ensimmäisenä afroperulaisena artistina Latin Grammy -palkinnon vuonna 2002. Nuorison suosiman puertoricolaisyhtyeen Calle 13:n kanssa levytetty kappale *Latinoamérica* toi artistille toisen Grammin marraskuussa 2011. Afroperulainen musiikki noteerataan jo maailmalla, ja yhä useampi artisti haaveilee maailmanvalloituksesta. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että vain murto-osa hyötyy kulttuuriperimänsä suosiosta. Samalla kun maailmantähtiä juhliataan ja afroperulaisen musiikin menestystä suitsutetaan, monet afroväestöstä elävät äärimmäisessä köyhyydessä ja marginaalisessa asemassa. Suurin osa haastattelemistani ihmisistä koki, ettei afrikkalaistaustaisten saavutuksia lopulta kuitenkaan arvosteta tarpeeksi perulaisessa yhteiskunnassa, eivätkä afroperulaiset aina itsekään ole tietoisia kulttuurinsa vaikutuksista yhteiskunnan monella eri saralla. Antonio epäilee, että tiedon puute ja tiedostamattomuus oman kulttuurin vahvuuksista ovat olleet syitä siihen, ettei afroperulaista musiikkia ole aikaisemmin ryhdytty vankemmin edistämään.



*La música es lo que ha sido más fuerte en todos estos últimos años. O sea se comenzó a abrir puertas. Y también el conocimiento de los europeos, para que conozcan la música afroperuana que no conocían. No se conocía el cajón. El cajón era una cosa rarísima. Ahora que el cajón se españolizó... vino acá Paco de Lucía y lo llevó a España. Pero no hay mucha información. Si los peruanos tuviéramos más conciencia, si la gente o, el estado tuviera más conciencia de la importancia de eso, lo hubieran hecho mucho más antes. Pero a muchas cosas no le dan importancia, del aporte de los negros. – Antonio, Lima*

Taiteen merkityksistä voidaan siis puhua monella tasolla. Afroperulaisen kulttuurin ja identiteetin rakentamisessa etenkin tanssi ja musiikki ovat olleet avainasemassa. Hallin määritelmien mukaisesti afroperulainen identiteetti heijastaa niitä yhteisiä historiallisia kokemuksia ja kulttuurisia merkityksiä, jotka saavat ihmiset kokemaan yhteenkuuluvaisuutta. Näitä kokemuksia ja tunteita representoidaan tanssin ja musiikin avulla, palaten kuvaannollisesti aina uudestaan juurille – siirtomaa-ajan orjuuteen tai vielä kauemmas, esi-isien Afrikkaan. Toisaalta afroperulainen identiteetti käy jatkuvaa neuvottelua muiden kulttuurien kanssa ja rakentaa uutta afroperulaisuutta dialogissa sekä transnationaalien afrodiasporan että ympäröivän monikulttuurisen yhteiskunnan kanssa. Kuten Hall toteaa, diasporinen identiteetti tuottaa ja uusintaa jatkuvasti itseään muutosten ja erojen kautta. Myös afroperulainen identiteetti pohjaa omaan historiaansa, mutta ei pysy muuttumattomana. Sama pätee afroperulaiseen tanssi- ja musiikkiperinteeseen, joka pitää juuristaan kiinni, mutta on samalla vuorovaikutuksessa ympäröivän todellisuuden kanssa. Samalla kun perinne elää ja muuttuu, se muokkaa ja vahvistaa kulttuurista identiteettiä.

Yhtä kaikki, afroperulaisessa kontekstissa taiteella on ollut valtavan suuri merkitys. Se on toiminut sekä tärkeänä ilmaisukanavana etniseen vähemmistöön kuuluville että keinona saada arvostusta ja jalansijaa perulaisessa yhteiskunnassa. Kiinnostus afroperulaista kulttuuria ja perinteitä kohtaan on myös lisännyt marginaalisen väestön omanarvontuntoa, mikä on tärkeä lähtökohta vahvan identiteetin rakentumiselle. Jos asiaa katsotaan sosiokulttuurisesta näkökulmasta, voidaan todeta, että taiteen avulla on jossain määrin onnistuttu muuttamaan ihmisten asenteita ja parantamaan afroperulaisten yhteiskunnallista asemaa. Nykyisin ei enää ole tavatonta nähdä mustaihoinen perulainen korkeassa asemassa, jopa ministerinä, mikä vielä pari vuosikymmentä sitten olisi ollut erikoista. Vaikka ennakkoluuloja ja hiljaista rasismia edelleen esiintyy, ovat ne taiteen arvostuksen myötä kenties lieventyneet. Monet haastattelemistani artisteista uskoivat vilpittömästi taiteen voimaan luoda yhteisymmärrystä ja tasa-arvoa ihmisten välille. Seuraavassa Antonio kertoo taiteen merkityksestä omassa

elämässään. Hän on mielestään musiikin avulla saavuttanut ja oppinut paljon niin itsestään kuin muista ihmisistä ja kulttuureista, mikä on identiteetin rakentumisen kannalta ollut tärkeää.

*El arte es muy importante. Si yo no hubiera sido artista, no creo que hubiera llegado ni a Chíncha. Pero por ser artista conozco Rusia, Holanda, Austria, Alemania, Italia... (--) Imagínate, el arte me ha llevado a todos esos países. Y estar con una finlandesa que me está haciendo una entrevista, imagínate. Es mucho. Es muy importante para mí para aprender muchas cosas. Y también para poder enseñar. Y yo creo que el arte también me da paz y me da alegría. Aprender tantas culturas me hace más justo y más honesto. Mirar al otro con igualdad. En la construcción de mi propia identidad ha sido muy interesante conocer diferentes personas, diferentes rasgos. Me hizo fuerte también. Es importante conocer otras personas, yo pienso. Lo que inculco a mis hijos y a mis alumnos, por tanto creer en ellos, que la única forma es tener conciencia de eso, y ser honesto y justo, solidario y sobre todo, amar. – Antonio, Lima*

## 7. PÄÄTELMIÄ

Tässä tutkielmassa olen tarkastellut afroperulaisen tanssi- ja musiikkiperinteen roolia Perun afrikkalaisperäisen väestön kulttuurin ja identiteetin rakentumisessa. Tanssi ja siihen tiiviisti liittyvä musiikki kulttuurisina representaatioina edustavat selkeästi afroperulaisuutta ja toimivat sekä tärkeinä ilmaisuväylinä että kulttuurisen resistanssin välineinä tämän etnisen vähemmistön jäsenille. Vaikka tanssi ja musiikki ovat tutkielmani keskiössä, en kuitenkaan ole tarkastellut näitä yksittäisinä ilmiöinä esimerkiksi analysoimalla tanssien liikekieltä, symboliikkaa tai kulttuurihistoriallista taustaa kovin syvällisesti. Sen sijaan tavoitteenani on ollut tarkastella aihetta laajemmasta näkökulmasta ja selvittää, mitä tämä tanssi- ja musiikkiperinne ja sen ylläpitäminen merkitsevät haastattelemilleni ihmisille, ja millainen merkitys sillä on monikulttuurisessa yhteiskunnassa paikkaansa etsivien, syrjittyyn etniseen vähemmistöön kuuluvien ihmisten identiteetille.

Tanssi- ja musiikkiperinteiden tulkitseminen ja ymmärtäminen vaatii aina kulttuurisen ja historiallisen kontekstin tuntemusta, ja näin on myös afroperulaisen tradition kohdalla. Vastaavasti afroperulaista kulttuuria ja etnistä identiteettiä ei voi mielestäni tarkastella huomioimatta kulttuuriin olennaisena osana kuuluvaa tanssi- ja musiikkiperinnettä. Tästä syystä koin tarpeelliseksi selvittää riittävästi perinteen taustoja ja historiaa, ennen kuin pystyin analysoimaan aihetta myös nykypäivän kontekstissa. Tutkielmani osoittaa, että tanssi ja musiikki ovat tärkeitä afroperulaisuuden representaatioita, mutta ne samalla myös jatkuvasti tuottavat ja muokkaavat afroperulaista kulttuuria. Tanssin ja musiikin esittämisen ja

vuorovaikutuksen kautta afroperulainen kulttuuri tulee näkyväksi ja olemassa olevaksi, mikä puolestaan vaikuttaa myös kulttuurisen identiteetin rakentumiseen.

Työssäni keskeistä ja moninaista identiteetin käsitettä on tutkittu monilla tieteenaloilla. Tanssiantropologiassa tutkimuskohteena ovat usein olleet kehollisen ulottuvuuden kautta muodostetut ja neuvoteltavat sosiaaliset identiteetit: tanssi nähdään tapana representoida tietyn ryhmän kulttuurista olemusta ja toisaalta määrittää sen erillisyyttä muihin ryhmiin nähden (mm. Reed 1998, 503–505). Afro-Perun kontekstissa tanssin ja musiikin merkitys identiteetin rakentumisessa korostuvat erityisen vahvasti, sillä ne ovat näkyvimpiä tapoja representoida ja määritellä afroperulaista kulttuuria ja tuoda esille eroja suhteessa valtaväestöön. Kehollisuuden ulottuvuus näkyy myös erilaisissa, afrotaustaisiin liitettyissä stereotypioissa, kuten käsityksissä mustaihoisten sisäsyntyisestä rytmitajusta tai periytyvästä, fyysisiin ominaisuuksiin perustuvasta tanssitaidosta. Tähän perustuu myös tanssija-koreografi Victoria Santa Cruzin näkemys esi-isiltä peritystä kehollisesta muistista (*memoria ancestral*), jonka mukaan rytmin ja liikkeen ajatellaan elävän ihmiskehossa ja siirtyvän sukupolvelta toiselle ”kehollisena perimätietona”.

Afroperulainen identiteetti siis rakentuu pitkälti sekä ulkopuolelta tulevan kategorisoinnin että omien, afrikkalaisista juurista ja orjuuden kokemuksista ammentavan kollektiivisen historian pohjalta. Tähän liittyy vahvasti myös imaginaarinen ja jossain määrin ihannoitu kuva esi-isien Afrikasta, johon liitettäviä mielikuvia viljellään myös afroperulaisissa traditioissa, kuten tanssiesitysten koreografioissa. Halliin (1999) viitaten afrikkalainen läsnäolo, ”Äiti Afrika” ja orjuuden kokemukset, ovat edelleen läsnä afroperulaisessa kulttuurissa – niin taiteissa ja perinteissä kuin uskonnossa, sanonnoissa ja gastronomiassa. Afroperulaisten voidaan ajatella omalta osaltaan tuottavan ja muokkaavan kulttuurista identiteettiään toistamalla tiettyjä afroperulaisuuteen liittyviä diskursseja, joita ovat muun muassa edellä mainitut orjuuden diskurssi sekä keholliseen perimätietoon liittyvät käsitykset ja stereotypiat.

Afroperulainen kulttuuri ei suinkaan ole ”puhdasta” afrokulttuuria, sillä nopean mestisaation ja vilkkaan kulttuurisen vuorovaikutuksen johdosta Perun afroväestön perinteisiin sekoittui hyvin aikaisessa vaiheessa sekä eurooppalaisia että alkuperäiskansojen vaikutteita. Afroperulainen traditio onkin kaikkien näiden kolmen kulttuurisen läsnäolon synteesi, mikä tekee siitä vaikeasti määriteltävän, mutta mielenkiintoisen ja ainutlaatuisen. Afroperulainen

traditio sellaisena kuin se nykypäivänä tunnetaan, syntyi vasta viime vuosituhatvuotena, kun katoamassa olleita perinteitä alettiin systemaattisesti elvyttää ja uudelleen luoda. Aikoinaan tehokas mestisaatioprosessi ja ”valkaisu” -ideologia aiheuttivat sen, että afrikkalaistaustaisista tuli orjuuden lakkauttamisen jälkeen käytännössä ”näkymättömiä” ja heidän perinteensä sulautettiin osaksi kreolikulttuuria, mikä näkyy ihmisten käsityksissä vielä tänäkin päivänä. Afroperulaisesta musiikista tai tansseista puhutaan usein kreoliperinteenä, mikä monen afroperulaisen mielestä viestii siitä, ettei afrikkalaisperäisen kulttuurin vaikutuksia perinteissä haluta tunnustaa. Kun esimerkiksi perulaisesta marinerasta tai valssista puhutaan kreolimusiikkina, viitataan tällä kulttuurien sekoittumiseen, mutta samalla halutaan häivyttää siihen vahvasti vaikuttanut afrokulttuuri.

Mustan väestön näkymättömyys tai sulautuminen kreoliväestöön johti siihen, ettei diasporista tietoisuutta tai vahvaa kollektiivista etnistä identiteettiä päässyt syntyään afroperulaisten keskuudessa. Ennen 1950-luvun alun perinteiden tutkimis-, ja rekonstruointiprosessia ”afroperulaisuutta” edes käsitteenä ei käytännössä ollut edes olemassa, kunnes perulaiset taiteilijat ja intellektuellit, kuten Nicomedes ja Victoria Santa Cruz toivat ajatukset mustan kulttuurin voimasta Perun afrotaustaisten tietoisuuteen ryhtymällä taiteen keinoin rakentamaan ideaa afroperulaisestä kulttuurista ja identiteetistä. Tämä suuntaus jatkuu yhä edelleen ja entistä vahvempana: afroperulainen tanssi ja musiikki ovat lisänneet huomattavasti suosiotaan reilun puolen vuosisadan aikana ja sen myötä afrotaustaiset ovat myös saavuttaneet arvostusta perulaisessa yhteiskunnassa. Identiteetin vahvistaminen taiteen avulla on tärkeää afroperulaisen kulttuurin tunnustamiselle ja syrjittyyntä vähemmistöön kuuluvien omanarvontunnon vahvistamiseen. Afroperulaisten kulttuurinen vastarinta vaikuttaa vahvemmalta kuin koskaan, ja kulttuurisen aktivismin myötä myös nuoret ovat saaneet rohkaisua ja vahvistusta etniselle identiteetilleen. Sosiokulttuurinen aktiivisuus taidetyöpajatoiminnasta rasisminvastaiseen kampanjointiin näyttää vilkastuneen entisestään parin viime vuoden aikana. Jos nyt aloittaisin tutkimusta Perussa, tilanne afroperulaisten taide- ja kulttuurikentällä olisi varmasti hyvin erilainen. Tänä aikana esimerkiksi Rafael Santa Cruzin johtama, vuonna 2008 ensi kertaa järjestetty cajon-festivaali on kasvanut ja kansainvälistynyt entisestään, uusia tanssiryhmiä ja kansalaisjärjestöjä on syntynyt kuin sieniä sateella ja ne ovat lisänneet toimintaansa. Myös yhteistyö Liman ja Lambayequen alueen artistien ja aktivistien välillä on vilkastunut ja Peru on saanut historiansa ensimmäisen afrotaustaisen kulttuuriministerin.

Kulttuurien vuorovaikutuksesta syntynyttä ja elävää perinnettä on vaikea määritellä tai luokitella omaksi kokonaisuudekseen. Tutkielmaa tehdessä tuskastuin monta kertaa törmätessäni moniin ristiriitaisuuksiin ja erilaisiin näkemyksiin haastateltavien puheissa. Tämä kertonee siitä, ettei täysin yhtenäisestä ja yksiselitteisesti määriteltävästä afroperulaisesta traditiosta voida puhua. Afroperulainen kulttuuri ja identiteetti ovat vielä muotoutumassa ja perinne elää koko ajan. Haastatteluissa näkemykset kunkin tanssin synnystä tai merkityksestä saattoivat vaihdella paljonkin, mutta punainen lanka sen sijaan löytyi puhuttaessa laajemmin tanssi- ja musiikkiperinteen merkityksistä ihmisille ja heidän etniselle identiteetilleen. Tanssin ja musiikin nähtiin näkyvimmin edustavan afroperulaisuutta ja moni myös koki, että niiden suosio on positiivisesti vaikuttanut afroperulaisen kulttuurin tunnustamiseen ja arvostamiseen. Täytyy toki ottaa huomioon, että kaikki haastateltavani ovat työkseen tai muulla tavalla hyvin aktiivisesti tekemisessä afroperulaisen perinteen ja taiteiden kanssa, ja tämän kontekstin ulkopuolella toimivat henkilöt saattaisivat olla asiasta toista mieltä. Toisaalla törmäsin myös kritiikkiin, jossa kyseenalaistetaan mustien kategorisoiminen taiteilijan tai urheilijan rooliin, vahvistaen käsitystä siitä, etteivät afrotaustaiset sovellu muihin tehtäviin. Oli miten oli, afroperulaisen kulttuurin ja identiteetin rakentamisessa juuri tanssi ja musiikki ovat olleet avainasemassa. Hallin (1999) määritelmien mukaisesti afroperulainen identiteetti heijastaa niitä yhteisiä historiallisia kokemuksia ja kulttuurisia merkityksiä, jotka saavat ihmiset kokemaan yhteenkuuluvaisuutta etnisenä ryhmänä. Mikko Lehtosen (1996) sanoin, aiemmin kulttuurin ulkopuolelle jääneen ja vaiennettuun vähemmistöön kuuluvat ovat saaneet äänen, ja heidän kokemuksensa on tullut näkyväksi taiteen kautta. Näitä kokemuksia ja tunteita representoidaan tanssin ja musiikin avulla, palaten kuvaannollisesti aina uudestaan juurille – siirtomaa-ajan orjuuteen tai vielä kauemmas, esi-isien Afrikkaan.

Afroperulainen identiteetti käy jatkuvaa neuvottelua muiden kulttuurien kanssa ja rakentaa uutta afroperulaisuutta dialogissa sekä transnationaalin afrodiasporan että ympäröivän monikulttuurisen yhteiskunnan kanssa. Se pohjaa omaan historiaansa, mutta ei pysy muuttumattomana. Sama pätee afroperulaiseen tanssi- ja musiikkiperinteeseen, joka pitää juuristaan kiinni, mutta on samalla vuorovaikutuksessa ympäröivän todellisuuden kanssa. Siinä missä Gilroyn (1993) hahmotteleman Mustan Atlantin ihmiset neuvottelevat identiteetistään modernin länsimaisen kulttuurin ja afrikkalaisen kulttuurin välillä, Perussa ja muualla Tyynenmeren puoleisessa diasporassa identiteettineuvottelu tapahtuu suhteessa sekä kreoli- ja intiaanikulttuureihin että Mustaan Atlanttiin. Alkuperäiskansojen kulttuuri leimaa

vahvasti Andien alueiden maita, mikä näkyy myös afroperulaisessa kulttuurissa. Tämä, Hallin (1999) mainitsema Amerikan läsnäolo korostuu afro-Perun kontekstissa erityisesti, sillä etenkin Liman ulkopuolella kulttuuriset vaikutteet ovat kulkeneet vilkkaasti molempiin suuntiin afro- ja alkuperäisväestön kesken. Toisin kuin alkuperäiskansoilla, afroperulaisten perinne ei ole sidottu tiettyyn paikkaa tai alueeseen vaan se on syntynyt Uudessa Maailmassa, eri kulttuurien vuorovaikutuksessa. Tämä moninaisuus, hybridisyys ja erilaisuus yhdistävät afroperulaiset diasporan kansoihin, mutta samalla myös erottaa heidät omaksi erityiseksi ryhmäkseen, jolla on omaileimainen ja ainutlaatuinen kulttuuriperinne.

Kun afroperulaista kulttuuria ja perinteitä ryhdyttiin elvyttämään 1950-luvulla, oli siinä ensisijaisesti kysymys yhteyksien luomisesta afrikkalaiseen diasporaan. Kyse ei ollut vain kulttuurin luomisesta, vaan tärkeää oli saada takaisin kadotettu menneisyys ja kuvaannollisesti ”palata juurille” Afrikkaan. Koska afroperulainen kulttuuri syntyi afrikkalaisen diasporan periferiassa, sen keskus Afrikka sijoitettiin symbolisesti Mustalle Atlantille, mikä näkyy muun muassa afrokuubalaisissa ja brasilialaisissa vaikutteissa afroperulaisessa perinteessä. (Feldman 2006, 8.) Toisin kuin Afrikassa, afroperulainen perinne ei elä vahvana yhteisöjen arjessa vaan sen olemassaolosta ja säilyttämisestä ovat lähes yksinomaan vastuussa esiintyvät tanssiryhmät ja yhtyeet. Harvoja poikkeuksia lievät Chichassa sijaitsevan El Carmenin kylän Danzas de los Negritos- ja Pallas-tanssit, joita ei ole koskaan siirretty näyttämölle. Ne ovat harvoja afroperulaiseen kulttuuriin kuuluvia perinteitä, jotka ovat säilyneet elävänä yhteisön keskuudessa. Chinchaa, ja etenkin El Carmenia pidetään Perussa mustan kulttuurin kehtona ja siitä onkin tullut suosittu kohde sekä turisteille että kulttuurintutkijoille, jotka etsivät alueelta ”aitoa” afroperulaista kulttuuria. Jos aiemmin afrodiasporan marginaalissa elävien afroperulaisten kuvitteellinen Afrikka sijoitettiin Mustalle Atlantille, nyt Chinchaa vaikuttaa ottaneen tämän roolin Perussa (ks. mm. Feldman 2009).

Oma ennakko-oletukseni oli, että afroperulaisilla perinteillä olisi ollut vahvempi jatkumo ja afrikkalaiset elementit olisivat selkeämmin nähtävissä tansseissa. Odotin löytäväni huomattavasti enemmän yhteyksiä tuntemieni afrikkalaisten tanssien liikekieleen, mutta afroelementit osoittautuivatkin sulautuneen ja ”piiloutuneen” (afro)perulaisiin traditioihin niin hyvin, etten olisi kaikkia tansseja heti edes mieltänyt afrotansseiksi. Tämä kulttuurinen sulautuminen näkyy kiinnostavalla tavalla myös muissa perinteissä. Siteitä afrikkalaiseen kulttuuriin voi löytää esimerkiksi afroperulaisten espanjalaisilta omaksumassa *décima*-

runonlausuntatraditiosta, jossa näen yhteyksiä länsiafrikkalaiseen griotti-perinteeseen. Griotit ovat runonlaulajia, muusikoita ja suullisen perimätiedon jakajia, joiden tehtävänä on ollut kertoa eteenpäin suvun ja yhteisön historiaa (mm. Haley 1977, Oksanen 2006). Afroperulaisessa kontekstissa myös Liman artistisukuja, kuten Santa Cruz, Vásquez, Ballumbrosio ja De la Colina, voidaankin pitää eräänlaisina griotti-sukuina, sillä pitkälti näiden sukujen ansiosta afroperulainen kansanperinne säilyi kollektiivisessa muistissa ja herätettiin uudelleen henkiin.

Afroperulainen perinne käy jatkuvaa vuoropuhelua muiden tanssi- ja musiikkityylien kanssa: uusia traditioita luodaan ammentamalla omasta historiasta ja perinteistä, mutta myös ulkopuolisille vaikutteille ollaan avoimia. Etenkin nuoren polven artistit yhdistelevät rohkeasti perinteistä ja modernia, luoden uutta 2000-luvun afroperulaisuutta: *décima*-runous taipuu räppiin ja zapateo hiphoppiin, ja festejon rytmit sekoittuvat luontevasti konemusiikkiin. Samalla kun omia traditioita luodaan ja rekonstruoidaan, myös yhteisön kulttuurista identiteettiä rakennetaan ja muokataan yhä uudestaan. Tanssin ja musiikin kautta on luotu kenttä, johon afroperulaisten on helppo samastua ja johon etninen identiteetti voidaan ankkuroida. Afrikkaan juontavat juuret ovat olemassa ja ne tiedostetaan, mutta loppujen lopuksi siteet esi-isien paikkaan ovat vain kuvitelma ihmisten mielissä ja alitajunnassa. Oikeasti afroperulaisen perinteen juuret sijaitsevat liitoskohdassa, jossa diasporaan hajaantuneet kansat yhdistyivät ja törmäsivät muihin kulttuureihin Uudessa maailmassa. Hallin (1999) mukaan esittämällä Afrikan näiden hajaantuneiden kansojen äidiksi tätä fragmentoitumisen kokemusta on mahdollista korjata ja sen voi saada kuvitteellisesti yhtenäiseksi taiteellisten ilmaisujen keinoin, kuten tanssin tai musiikin kautta. Kuten Hall sanoo, taiteelliset ilmaisut toimivat myös vastarinnan ja identiteetin voimavaroina.

Afroperulaisten kulttuurinen resistanssi vaikuttaa voimistuvan sitä mukaa kun heidän perinteitään ja kulttuuriaan tunnetaan paremmin. Haastatteluista huokui ylpeys omista juurista ja traditioista. Toisaalta useimmilla oli omakohtaisia kokemuksia rasismista ja syrjinnästä, ja vahva mielipide siitä, kuinka perulaisessa yhteiskunnassa tulisi ottaa vähemmistöjen oikeudet paremmin huomioon. Taide koettiin väylänä, jonka avulla marginaaliin kuuluvien afroperulaisten – etenkin lasten ja nuorten – itsetuntoa ja identiteettiä voitaisiin vahvistaa, ja sitä kautta syrjäytymistä ehkäistä. Rasismia vastaan taisteleminen on vaikeaa, sillä kuten haastatteluistakin kävi ilmi, Perussa rasismi ilmenee epäsuorasti ihmisten asenteissa ja

viestintätavoissa. Monet perulaiset kansalaisjärjestöt tekevät tärkeää työtä rasismien ehkäisemiseksi ja ihmisten asenteiden muuttamiseksi. Kampanjoihin ja projekteihin liittyy hyvin usein taide jossain muodossa, joko marginaalialueilla toteutettavien taidetyöpajojen toiminnassa tai tanssi- ja musiikkiesityksinä erilaisissa tapahtumissa ja tempauksissa. Ajatus taiteen voimauttavasta ja kulttuurista yhteisymmärrystä lisäävästä vaikutuksesta saattaa vaikuttaa idealistiselta, mutta ainakin afro-Perun kontekstissa positiivisista vaikutuksista on näyttöä.

Afroperulaisen kulttuurisen tietoisuuden ja identiteetin muodostuminen on alun perinkin ollut yhteydessä tanssi- ja musiikkiperinteiden elvyttämiseen ja tunnetuksi tekemiseen. Tanssin ja musiikin kautta saatu arvostus lieenee vaikuttanut myös siihen, että afroperulaiset ovat voineet saavuttaa paremman aseman myös yhteiskunnan muilla aloilla. Afroperulaisista menestyneimpiä ja vaikutusvaltaisia vaikuttavat kuitenkin edelleen olevan juuri artistit, joita juhlitaan perulaisen kulttuurin lähettiläinä, samalla kun marginaaliin kuuluvat, köyhät ja syrjäytyneet jätetään huomioimatta. Asetelma on siirtomaa-ajan peruja: siinä missä Afrikka säilyi hiljaisena läsnäolona perulaisessa yhteiskunnassa, toi Euroopan läsnäolo diskurssiin kysymyksen vallasta. Hallin (1999) mukaan puhuttaessa kolonialismista, alikehittyneisyydestä, köyhyydestä ja ihonväriin perustuvasta syrjinnästä juuri Euroopan läsnäolo on etenkin visuaalisissa representaatioissa asemoinut mustan subjektin omien hallitsevien representaatiojärjestelmiensä mukaisesti. Perun kontekstissa tämä tarkoittaa esimerkiksi mustan kulttuurin romantisoimista, eksotisoimista ja kaupallistamista. Tätä eivät kuitenkaan toteuta vain valtaväestöön kuuluvat, vaan myös afroperulaiset itse jossain määrin pitävät yllä tietynlaista, kolonialismin ja orjuuteen aikaan jähmetettyä kuvaa kulttuuristaan ja perinteistään, ikään kuin orjuus olisi ainoa afroperulaisia yhdistävä ja määrittävä asia. Yhtä kaikki, orjuuden ja vapautuksen teemoilla halutaan selvästi korostaa historiallista yhteyttä esiin ja osoittaa heille kunnioitusta.

Afrikan läsnäolo siis näyttäytyy afroperulaisessa kulttuurissa ja perinteissä erityisesti orjuuden perintönä, mutta toisaalta myös stereotypiana afrotaustaisten kehollisesta perimätiedosta. Tätä käsitystä on aika ajoin pyritty jopa vahvistamaan muun muassa lisäämällä afrikkalaisia elementtejä rekonstruoituihin tanssikoreografioihin. Haastattelut osoittivat, että käsitykset Afrikasta ja siitä, mikä edustaa afrikkalaisuutta afroperulaisessa kulttuurissa ovat usein epämääräisiä ja hataria. Haastateltavistani osa myönsi suoraan, ettei



tiedä Afrikasta tai edes afroperulaisten historiasta paljoakaan, mutta joidenkin kuulemieni kertomusten totuuspohjaa jouduin välillä myös arvioimaan hyvinkin kriittisesti. Historian tuntemus on tärkeää, jotta voi tietää kuka on ja mistä on tulossa. Tähän liittyy myös Hallin (1999) ja Gilroyn (1993) käsitys identiteetistä alati jatkuvana prosessina: henkilön minuus hahmottuu sekä sen kautta, mistä hän on lähtöisin että siitä, minne hän on päätyntä – tai minne hän on matkalla. On yhtä tärkeää tuntea sekä siirtomaa-ajan että lähihistorian tapahtumat, joilla on ollut merkitystä afroperulaisten kulttuurin ja identiteetin rakentumiseen ja yhteiskunnalliseen asemaan.

Vuosisatojen läpi jatkunut orjien jälkeläisten kulttuurinen vastarinta, ”cimarronaje”, jatkuu edelleen Perussa. Afroperulaisen tanssi- ja musiikkiperinteen rooli kulttuurin ja identiteetin rakentumisessa on tärkeä, mutta siinä piilee myös ristiriita: tanssin ja musiikin myötä afroperulaiset ovat saaneet arvostusta ja tunnustusta, mutta toisaalta sitä on käytetty surutta hyväksi esimerkiksi turistibisneksessä, luomalla afroperulaisuudesta kuva ”eksoottisena toisena”. Asemansa ja identiteettinsä tiedostavat afroperulaiset kulkevat Nicomedes ja Victoria Santa Cruzin jalanjäljissä, toteuttaen negritude-ideologiaa 2000-luvun Perussa. Puoli vuosisataa aikaisemmin Nicomedes Santa Cruz ryhtyi kynä kädessä puolustamaan mustien oikeuksia, mutta nykyisin vaikutusmahdollisuuksia on monia ja tietoa saatavilla huomattavasti enemmän. Tämän päivän afroperulaiset artistit ja aktivistit osaavat taitavasti hyödyntää tanssin ja musiikin suosion, oli sitten kysymys taloudellisesta menestyksestä tai taiteen valjastamisesta yhteiskunnalliseen tai sosiokulttuuriseen työhön.

Tämä tutkielma on syntynyt loputtomasta ja intohimoisesta kiinnostuksestani afrikkalaisia ja afrodiasporaan kuuluvia tansseja ja musiikkia kohtaan. Afroperulainen tanssi ja musiikki herättivät huomioni omalaatuisuudellaan, ja perinteen syntyhistoria ja konteksti kasvattivat kiinnostustani entisestään. Tutkielmassani olen keskittynyt tanssi- ja musiikkiperinteeseen etnisen identiteetin ja kulttuurin rakentamisen näkökulmasta. Kyseessä on ”perusteellinen pintaraapaisu” aiheesta, joka epäilemättä ansaitsisi tarkempaa ja perusteellisempaa tarkastelua. Työ kuitenkin antaa jonkinlaisen yleiskuvan ja johdatuksen afroperulaiseen tanssi- ja musiikkitraditioon, jota ei vielä toistaiseksi ole Suomessa tutkittu. Aineistoni on runsas, mutta ei kaikenkattava. Tutkimustulokset perustuvat rajatun joukon haastatteluihin ja kokonaisvaltaiseen kokemukselliseen tietoon, joka sisältää tanssimisen kautta hankitun tiedon ohella myös kaiken muun sosiaalisen kokemuksen, joka tavalla tai toisella liittyy aiheeseen –

niin Perussa kuin Argentiinassa ja Chilessä, missä koin ensikosketukseni afroperulaiseen tanssin ja musiikkiin. Omakohtainen kiinnostus ja sukeltaminen aiheeseen koko sielulla ja ruumiilla olivat välttämättömiä tutkielman toteutumisen kannalta. Matka ei ole ollut helppo, mutta sitäkin antoisampi. Tutkimuskenttäni ei suinkaan ole jäänyt taakse ja unohduksiin. Päinvastoin, seuran edelleen tiiviisti afroperulaisen taide- ja järjestökentän kuulumisia, ja pidän yhteyttä kenttäjaksolla tapaamiini ihmisiin, joiden kanssa yhteistyö tulee jatkumaan jossain muodossa tulevaisuudessakin, esimerkiksi erilaisten projektien muodossa.

Alkuperäinen ajatukseni tarkastella aihetta enemmän tanssintutkimuksellisella otteella, analysoiden perusteellisemmin esimerkiksi tanssien liikekieltä ja symboliikkaa vaatisi pidempikestoisen, intensiivistä osallistuvaa havainnointia sisältävän kenttätutkimuksen. Uskon kuitenkin, että myös tanssintutkimuksen kentälle tällä tutkielmalla voi olla annettavaa, ainakin informatiivisena katsauksena afroperulaiseen tanssiperinteeseen, sen kulttuuriseen ja historialliseen kontekstiin ja yhteiskunnallisiin merkityksiin. Sosiokulttuurisesta näkökulmasta tutkielma osoittaa, että taide voi toimia välineenä yhteiskunnan heikoimpien aseman parantamisessa. Taiteen avulla voidaan lisätä kulttuurista tietoutta ja vuorovaikutusta, ja näin ehkäistä syrjäytymistä ja rasismia, jota Perun afroväestöön kuuluvat joutuvat edelleen kokemaan. Perussa afrovähemmistö tuli aikanaan näkyväksi ja olemassa olevaksi tanssi- ja musiikkiperinteen elvyttämisen myötä ja sai tästä aineksia etnisen identiteettinsä rakentamiseen. Tämä prosessi jatkuu edelleen tänä päivänä – afroperulainen kulttuuri ja identiteetti muovautuvat ja vahvistuvat sitä mukaa kun perinteitä muokataan ja uudistetaan.

## LÄHDELUETTELO

### Haastatteluaineisto:

Nimi:	Päivämäärä:	Haastattelupaikka:
Ronaldo	6.2.2008	Capote
Silvia	6.2.2008	Capote
Claudia	6.2.2008	Capote
Isabel	6.2.2008	Capote
Maria	10.2.2008	Picsi
Manuel	11.2.2008	Chiclayo
Victoria	13.2.2008	Zaña
Daniel	13.2.2008	Zaña
Antonio	18.3.2008	Lima
Pedro	2.4.2008	Lima
Oswaldo	12.4.2008	Lima

Haastateltavat eivät esiinny omalla nimellään. Haastatteluaineisto on tekijän hallussa.

### Henkilökohtaiset tiedonannot:

ROCCA TORRES, Luis. Keskustelu 3.4.2008, Lima.

SANTA CRUZ, Rafael. Keskustelut 8.3.2008, 13.3.2008 ja 25.3.2008, Lima.

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Chalena. Keskustelu 15.3.2008, Lima.

### Lähteet:

AGUIRRE, Carlos 2005. *Breve historia de la esclavitud en el Perú. Una herida que no deja de sangrar*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

ALLARDT, Erik & STARCK, Christian 1981. *Vähemmistö, kieli ja yhteiskunta: suomenruotsalaiset vertailevasta näkökulmasta*. Porvoo: WSOY.

ALLEN, Zita 2001. *A Tale of Two Pioneers*.

Saatavilla osoitteesta:

[http://www.pbs.org/wnet/freetodance/behind/behind\\_tale.html](http://www.pbs.org/wnet/freetodance/behind/behind_tale.html)

Haettu 28.11.2011.

ANDERSON, Benedict 2007. *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Tampere: Vastapaino.

ARDITO VEGA, Wilfredo 2011. *Pedir perdón no basta. Reflexiones peruanos sobre el país en que vivimos y queremos vivir*.

Saatavilla osoitteesta:

<http://reflexionesperuanas.lamula.pe/tag/el-negro-mama>

Haettu 16.1.2012.

BACA, Susana 2011. Puheenvuoro dokumenttielokuvassa Perú: Música afroperuana, tras la larga noche. *Todo el mundo es música/ RTVE*. Ohjaus: Patricia Ferreira.

Saatavilla osoitteesta:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/todo-el-mundo-es-musica/todo-mundo-musica-peru-musica-afroperuana-tras-larga-noche/1082081/>

Haettu 5.1.2012.

CAMPOS DÁVILA, José 2008. *Puheenvuoro kirjansa Racismo, Derechos Humanos e Inclusion Social de los afrodescendientes en el Perú julkistamistilaisuudessa Verano Negro -festivaaleilla 28.2.2008*. Chinchá, Peru.

CAMPOS YATACO, Eduardo 2011. Controversia por ”festejo estilo valentina”. *Cañete – Arte y Folklore Negro del Perú*.

Saatavilla osoitteesta:

<http://www.caneteartenegro.blogspot.com/>

CÁNEPA KOCH, Gisela 2001. Introducción. *Teoksessa Cánepa Koch, Gisela (ed.) 2001. Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 11–31.

CARLBERG, Heather 1989. Negritude. *Political Discourse – Theories of Colonialism and Postcolonialism*.

Saatavilla osoitteesta:

<http://www.postcolonialweb.org/poldiscourse/negritude.html>

Haettu 2.1.2012.

CARNAVAL NEGRO 2005. ¡Vuelven los diablos! Carnaval Negro 2005. *Cimarrones, Comunicación Interétnica Global*.

Saatavissa osoitteesta:

<http://www.cimarrones-peru.org/carnaval2005.htm>

Haettu 2.1.2012.

CARRILLO, Mónica 2002. *Puheenvuoro dokumenttielokuvassa El Quinto Suyu. Afrodescendientes en el Perú*. Tuotanto: Cimarrones, Comunicación Interétnica Global & Maa- ja elämäntutkimuskeskus. Peru 2002.

COHEN, Robin 1987. *Global Diasporas: An Introduction*. Florence: Routledge.

COLLYNS, Dan 2010. Peru’s minorities battle racism. *BBC News Latin America & Caribbean*.

Saatavilla osoitteesta:

<http://www.bbc.co.uk/news/10205171>

Haettu 16.1.2012.

CORNEJO DÍAZ, Marcela 2007. Jarana, Canto de Jarana, o Marinera de Lima. *Cantera de sonidos*. Saatavilla osoitteesta:

[http://canteradesonidos.blogspot.com/2007\\_12\\_01\\_archive.html](http://canteradesonidos.blogspot.com/2007_12_01_archive.html)

Haettu 20.1.2012.

DAMASIO, Antonio 2001. *Descartesin virhe: emootio, järki ja ihmisen aivot*. Helsinki: Terra cognita.

DANIEL, Yvonne 2005. *Dancing Wisdom. Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba and Bahian Candomblé*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

DANIEL, Yvonne 2001. Embodied Knowledge in African American Dance Performance. *Teoksessa Walker, Sheila S. (ed.) 2001. African Roots/ American Cultures. Africa in the Creation of the Americas*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 352–361.

DANIEL, Yvonne 1995. *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba*. Bloomington: Indiana University Press.

DE LA CADENA, Marisol 2001. The Racial Politics of Culture and Silent Racism in Peru. *Racism and Public Policy Conference, Durban, South Africa 3.–5.9.2001*. United Nations Research Institute for Social Development.

Saatavilla osoitteesta:

[http://www.unrisd.org/unrisd/website/document.nsf/ab82a6805797760f80256b4f005da1ab/ee7eb1e30a96c11f80256b6d00578643/\\$file/dcadena.pdf](http://www.unrisd.org/unrisd/website/document.nsf/ab82a6805797760f80256b4f005da1ab/ee7eb1e30a96c11f80256b6d00578643/$file/dcadena.pdf)

Haettu 16.1.2012.

DINAH 2006. Entrevista a Los Negros de Miércoles. La música es para todos, es una bendición de Dios. *¡Quilombo! Revista digital de arte y cultura afro 11*.

Saatavilla osoitteesta:

<http://www.revistaquilombo.com.ar/revistas/11/q11.htm>

Haettu 15.1.2012.

EFE 2009. Afroperuanos destacan su contribución a la historia del Perú en un museo. *Soitu.es, Micromedios Digitales S.L.*

Saatavilla osoitteesta:

[http://www.soitu.es/soitu/2009/06/05/info/1244176643\\_247181.html](http://www.soitu.es/soitu/2009/06/05/info/1244176643_247181.html)

Haettu 2.1.2012.

EL CHECO 2011. “El checo”. Instrumento musical de percusión es declarado patrimonio cultural del Perú. *Museo Afroperuano*.

Saatavilla osoitteesta:

<http://amigosmuseoafroperuano.blogspot.com/>

Haettu 9.1.2012.

EL PAYANDÉ 2012. *Portal de música peruana*.

Saatavilla osoitteesta:

[http://eruizf.com/musica/wma/lucha\\_reyes/el\\_payande.html](http://eruizf.com/musica/wma/lucha_reyes/el_payande.html)

Haettu 9.1.2012

ERIKSEN, Thomas Hylland 2004. *Toista maata? Johdatus antropologiaan*. Helsinki: Gaudeamus.

FELDMAN, Heidi Carolyn 2009. African or Andean? Origin Myths and Musical performance in the Cradle of Black Peru. *Diagonal: Journal of the Center for Iberian and Latin American Music*, Vol. 2.

Saatavilla osoitteesta:

<http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2006/Feldman.pdf>

Haettu 10.2.2012.

FELDMAN, Heidi Carolyn 2006. *Black Rhythms of Peru. Reviving African Musical Heritage in the Black Pacific*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

FESTEJO Y LANDÓ 2012. *Sonidos Clandestinos*.

Saatavilla osoitteesta:

<http://sonidosclandestinos.blogspot.com/2008/04/festejo-y-land.html>

Haettu 2.1.2012.

GARCÍA PEREZ, Alan & VILCHEZ YUCRA, Nidia 2009. Estado Peruano Expresa Pardon Histórico al Pueblo Afroperuano. *Cimarrones, Comunicación Interétnica Global*.

Saatavilla osoitteesta:

[http://www.cimarrones-peru.org/perdon\\_historico.htm](http://www.cimarrones-peru.org/perdon_historico.htm)

Haettu 13.1.2012.

GILROY, Paul 1993. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

GLASSPIEGEL, Wills & RENTNER, Simon 2012. Heidi Feldman, Afro-Peruvian Feature Story. *Afropop Worldwide, World Music Productions*.

Saatavilla osoitteesta:

<http://www.afropop.org/multi/interview/ID/134>

Haettu 2.1.2012.

GLAZER, Nathan 1983 [1975]. *Ethnic Dilemmas 1964-1982*. Cambridge: Harvard University Press.

GREEN, Doris 1996. Traditional Dance in Africa. *Teoksessa Welsh Asante, Kariamuu (ed.) 1996. African Dance. An Artistic, Historical and Philosophical Inquiry*. Trenton, NJ: Africa World Press, 13–38.

HALEY, Alex 1977. *Juuret*. Suomentanut Arto Häilä. Porvoo: WSOY.

HALL, Stuart 1999. *Identiteetti*. Suomentaneet ja toimittaneet Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

HALL, Stuart 2003. Kulttuuri, paikka ja identiteetti. *Teoksessa Lehtonen, Mikko ja Löytty, Olli (toim.) 2003. Erilaisuus*. Tampere: Vastapaino, 85–128.

HIRSJÄRVI, Sirkka; REMES, Pirkko & SAJAVAARA, Paula 1997. *Tutki ja kirjoita*. Helsinki: Tammi.

HIRSJÄRVI, Sirkka & HURME, Helena 2008. *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus.

HOPPU, Petri 2003. Tanssintutkimus tienhaarassa. *Teoksessa Saarikoski, Helena (toim.) 2003. Tanssi, tanssi. Kulttuureja, tulkintoja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 19–52.

MATUTE CHARÚN, Susana 2005. *Identidad, historia y política. Materiales para la formación del liderazgo afroperuano*. Escuela de formación de líderes afroperuano José “Pepe” Luciano. Lima: CEDET.

KARPPINEN, Milla 2009. *La identidad danzando. Caporales y la identidad en migración de los bailarines bolivianos en Argentina*. Helsingin yliopisto.

KLEIN, Herbert S. & VINSON III, Ben 2008. *La esclavitud Africana en América Latina y el Caribe*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

KURKI, Leena 2000. *Sosiokulttuurinen innostaminen: muutoksen pedagogiikka*. Tampere: Vastapaino.

KUUSISTO, Sanna & VUORIMIES, Risto 1991. *Baila, baila. Kuubalaisen tanssin käsikirja*. Helsinki: VAPK, Teatterikorkeakoulu.

LANDO 2006. *Lista de la Música Criolla*.  
Saatavilla osoitteesta:  
<http://www.listamusicacriolla.com/bailes/lando.htm>  
Haettu 2.1.2012.

LARRAÍN, Jorge 1994. La identidad latinoamericana: Teoría e historia. *Centro de Estudios Públicos Chile*, 55:31–64.  
Saatavissa osoitteesta:  
[http://www.cepchile.cl/dms/lang\\_1/doc\\_1845.html](http://www.cepchile.cl/dms/lang_1/doc_1845.html)  
Haettu 20.1.2012.

LAUKKANEN, Anu 2003. Luonnollista liikettä, epäsoivia asentoja. Haastattelututkimus itämaisen tanssin liikekielestä Suomessa. *Teoksessa Saarikoski, Helena (toim.) 2003. Tanssi, tanssi. Kulttuureja, tulkintoja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 191–223.

LAVARELLO DE VELAOCHAGA 2012. Pancho Fierro. Pintor costumbrista peruano. *Boletín de New York*.  
Saatavilla osoitteesta:  
<http://www.boletindenewyork.com/Pancho%20Fierro%20G%20Lavarello.htm>  
Haettu 5.1.2012.

LEHTONEN, Mikko 1996. *Merkitysten maailma*. Tampere: Vastapaino.

LIMONCHI, José 2007. Danza de Negros en las festividades andinas: Orígenes y exégesis de sus significados. *Teoksessa Arteaga Muñoz, Sonia & Rocca Torres, Luis (ed.) 2007. Africanos y pueblos originarios. Relaciones interculturales en el área andina*. Zaña: Museo Afroperuano, 167–196.

LSE 2011. Professor Paul Gilroy. *The London School of Economics and Political Science*.

Saatavilla osoitteesta:

<http://www2.lse.ac.uk/sociology/whoswho/academic/gilroy.aspx>

Haettu 2.1.2012.

LÖYTTY, Olli 1997. *Valkoinen pimeys. Afrikka kolonialistisessa kirjallisuudessa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

MALINKE 2012. *Encyclopædia Britannica Online*.

Saatavilla osoitteesta:

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/360226/Malinke>

Haettu 2.1.2012.

MEJIA, Dario 2012. *Efemérides Criollas de Setiembre*.

Saatavilla osoitteesta:

<http://www.criollosperuanos.com/Efemerides/efemerides%20Setiembre.htm>

Haettu 9.1.2012.

MÚSICA CRIOLLA 2012. *Música peruana*.

Saatavilla osoitteesta:

<http://www.boletindenewyork.com/musicacriollacomposiciones.htm>

Haettu 9.1.2012.

NIEMI, Irmeli 1995. Kallioluolista kadunkulmaan. Esittäminen – osa ihmisenä olemista. *Teoksessa Ojala, Raija (toim.) 1995. Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä*. Porvoo: WSOY, 11–29.

OEI 2010. 2011 Año Internacional de los Afrodescendientes. *Organización de Estados Iberoamericanos*.

Saatavilla osoitteesta:

<http://www.oei.es/afro01.php>

Haettu 2.1.2012.

OKSANEN, Aleksi 2006. *Muusikko juhlassa: perinne, mestarirumpali ja oppipoika burkinafasolaisissa kihlajaisissa*. Helsingin yliopisto.

PAKKASVIRTA, Jussi & TEIVAINEN, Teivo 1992. Johdanto: 500 vuotta uudessa maailmassa. *Teoksessa Pakkasvirta, Jussi ja Teivainen, Teivo (toim.) 1992. Kenen*



*Amerikka? 500 vuotta Latinalaisen Amerikan valloitusta.* Jyväskylä: Gaudeamus, Gummerus, 7–22.

PALMA, Ricardo 1957 (1872–1910). *Tradiciones peruanas completas.* Madrid: Aguilar.

PANFICHI, Aldo 2000. Africanía, barrios populares y cultura criolla a inicios del siglo XX. *Teoksessa Rostworowski, María; Mariategu, Javier; Aguirre, Carlos et al 2000. Lo africano en la cultura criolla.* Lima: Fondo editorial del congreso del Perú, 137–156.

PAUKKUNEN, Elina 2005. Tanssintutkija osana kenttäänsä. *Eerola, Tuomas ja Toiviainen, Petri (toim.) 2005. Suomen musiikintutkijoiden symposiumin satoa.* Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 110–113.

PERALTA RIVERA, Germán 2008. *Puheenvuoro José Campos Dávilan kirjan Racismo, Derechos Humanos e Inclusion Social de los afrodescendientes en el Perú julkistamistilaisuudessa Verano Negro -festivaaleilla 28.2.2008.* Chíncha, Peru.

PETROZZI-STUBIN, Clara 2009. *Musics of Peru -luennot 26.3.2009 ja 24.4.2009.* Helsingin yliopisto.

PYYKKÖNEN, Miikka 2007. *Järjestäytyneet diasporat. Etnisyys, kansalaisuus, integraatio ja hallinta maahanmuuttajien yhdistystoiminnassa.* Jyväskylän yliopisto.

REED, Susan A. 1998. The Politics and Poetics of Dance. *Annual Review of Anthropology*, 27: 503–532.

RENDON, Silvio 2008. Yuca de San Borja. *Grancomboclub.com.*  
Saatavilla osoitteesta:  
<http://grancomboclub.com/2008/05/yuca-de-san-borja.html>  
Haettu 9.1.2012.

REY, Mario 2004. La música afro-peruana en Miami y la construcción de memoria e identidad. *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, Rio de Janeiro 21. –25.7.2004.*  
Saatavilla osoitteesta:  
[http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)MarioRey.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)MarioRey.pdf)  
Haettu 13.3.2007.

ROCCA TORRES, Luis 2007. Dimensiones de la Interculturalidad Afroandina. *Teoksessa Arteaga Muñoz, Sonia & Rocca Torres, Luis (ed.) 2007. Africanos y pueblos originarios. Relaciones interculturales en el área andina.* Zaña: Museo Afroperuano, 15–46.

ROSTWOROWSKI, María 2000. Lo africano en la cultura peruana. *Teoksessa Rostworowski, María; Mariategu, Javier; Aguirre, Carlos et al 2000. Lo africano en la cultura criolla.* Lima: Fondo editorial del congreso del Perú, 27–37.

ROYCE, Anya Peterson 1977, 2002. *The Anthropology of Dance*. Hampshire: Dance Books.

ROZAS, Efraín 2007. *Fusión: banda sonora del Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.

SAARIKOSKI, Helena 2003. Ruumiintekniikoista tanssien antropologiaan. *Teoksessa Saarikoski, Helena (toim.) 2003. Tanssi, tanssi. Kulttuureja, tulkintoja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–17.

SALIKOSKI, Kristian 2012. *Sukupuolittuneet syleilyt. Argentiinalaisen tangon populaarin heijastumat koetussa kehollisuudessa*. Helsingin yliopisto.

SANTA CRUZ, Nicomedes 1973. *El Tondero y La Marinera*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

SANTA CRUZ, Octavio 1996. Hacia un nuevo folklore afro peruano. *Imaginario del Arte 12: 54–57, Lima*.

SANTA CRUZ, Rafael 2006. *El cajón afroperuano*. Lima: RSantaCruz E.I.R.L. Ediciones.

SANTA CRUZ, Victoria 1979. Danzas de competencia. *Folklore – Reencuentro del Hombre con sus Raíces 2, Enero 1979:26–29*. Lima: Editorial Reencuentro S.A.

SANTA CRUZ, Victoria 1978. El Conjunto Nacional de Folklore. *Folklore 1 – Reencuentro del Hombre con sus Raíces 1, Agosto 1978:14–15*. Lima: Editorial Reencuentro S.A.

SAUKKONEN, Pasi 2004. Kansallinen identiteetti. *Teoksessa Pakkasvirta, Jussi & Saukkonen, Pasi (toim.) 2004. Nationalism*. Helsinki: WSOY, 90–105.

SAVIGLIANO, Marta E. 1995. *Tango and the Political Economy of Passion (Institutional Structures of Feeling)*. Boulder: Westview Press.

SCTJM 1996–2007. El Señor de los Milagros. *Siervas de los Corazones Traspasados de Jesús y María*.

Saatavilla osoitteesta:

[http://www.corazones.org/jesus/senor\\_milagros.htm](http://www.corazones.org/jesus/senor_milagros.htm)

Haettu 2.1.2012.

SINTONEN, Teppo 2001. *Etninen identiteetti ja narratiivisuus. Kanadan suomalaiset miehet elämänsä kertojina*. Jyväskylä: SoPhi.

SPENCER, Paul 1985. Introduction: Interpretations of the dance in anthropology. *Teoksessa Spencer, Paul (ed.) 1985. Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–46.

TELESUR 2009. Presidente peruano pedirá perdón histórico a los afroperuanos por discriminación. *Comunicación popular para la construcción del socialismo del siglo XXI*.

Saatavilla osoitteesta:

<http://www.aporrea.org/internacionales/n146665.html>

Haettu 2.1.2012.

TONDERO 2012. *Portal de la música peruana*.

Saatavilla osoitteesta: <http://eruizf.com/musica/tondero.html>

Haettu 2.1.2012.

UUSITORPPA, Harri 2011. Musta ministeri laulaa paljain jaloin. *Helsingin Sanomat* 21.9.2011.

VADILLO, José 2012. El maestro trotamundos. *El Peruano*.

Saatavilla osoitteesta:

<http://www.elperuano.pe/edicion/noticia-el-maestro-trotamundos-34851.aspx>

Haettu 13.1.2012.

VALDIVIA, Néstor; BENAVIDES, Martín & TORERO, Máximo 2007. Exclusión, identidad étnica y políticas de inclusión social en el Perú: el caso de la población indígena y la población afrodescendiente. *Teoksessa Teillier, Carolina (ed.) 2007. Investigación, políticas y desarrollo en el Perú*. Lima: GRADE, 603–655.

Saatavilla osoitteesta:

<http://www.grade.org.pe/download/pubs/libros/InvPolitDesarr.pdf>

Haettu 10.1.2012.

VALTONEN, Pekka 2004. Etnisyys ja kansakunta. *Teoksessa Pakkasvirta, Jussi & Saukkonen, Pasi (toim.) 2004. Nationalismit*. Helsinki: WSOY, 106–123.

VALTONEN, Pekka 2001. *Latinalaisen Amerikan historia*. Tampere: Gaudeamus.

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Rosa Elena (Chalena) 1982. *La práctica musical de la población negra en el Perú: la danza de negritos de El Carmen*. La Habana: Casa de las Américas.

VEINTIE, Tuija 2002. *Kuubalainen kastike. Musiikki ja tanssi maahanmuuttajan omakuvan ainesosina*. Jyväskylän yliopisto.

VERÁSTEGUI OLLÉ, Vanessa 2009. Recuperando los ancestros africanos: ¿orgullo, utopía o estrategia de lucha? *Escritos y reflexiones personales de una antropóloga sobre la cultura, política, género y sexualidad*.

Saatavilla osoitteesta:

<http://vanessaverasteguiolle.blogspot.com/2009/03/recuperando-los-ancestros-africanos.html>

Haettu 31.5.2011.

VOGELEY, Nancy 1982. Blacks in Peru: the Poetry of Nicomedes Santa Cruz. *Phylon* (1960–), 43: 1, 77–87.

YATACO, Miryam 2009. La Sarita: Art born in the contact zones. Peruvian Rock Fusion Band. *Revista Electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad*, Año 5, N°5, 4: 1–27. Saatavilla osoitteesta:

[http://interculturalidad.org/numero05/docs/0305-La\\_Sarita\\_Peruvian\\_rock\\_fusion-Yataco,Miryam.pdf](http://interculturalidad.org/numero05/docs/0305-La_Sarita_Peruvian_rock_fusion-Yataco,Miryam.pdf)

Haettu 20.1.2012.

YLÖNEN, Maarit 2003. Reflektiivinen ruumis, tanssin rajapintoja. *Teoksessa Saarikoski, Helena (toim.) 2003. Tanssi, tanssi. Kulttuureja, tulkintoja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 53–88.

YLÖNEN, Maarit 2004. *Sanaton dialogi: tanssi ruumiillisena tietona*. Jyväskylän yliopisto.

## **LIITE 1: Teemahaastattelurunko**

### **1. Datos básicos**

- Nombre
- Lugar de nacimiento
- Residencia actual
- Edad
- Educación
- Ocupación

### **2. Historia personal**

- ¿Cuándo, cómo y por qué empezaste a bailar/ tocar un instrumento/ practicar alguna actividad relacionada con la cultura afroperuana?
- ¿Cómo aprendiste o quién te enseñó a bailar/ tocar etc.? ¿En casa, con amigos, en la escuela?
- ¿Se practican danzas y música afro dentro de tu familia?
- ¿Cada cuando y en qué ocasiones practicas danzas/ tocas música afro?

### **3. Etnicidad (afroperuanidad) e identidad cultural**

- ¿Cómo caracterizarías la cultura afroperuana? ¿Cuáles son sus símbolos más importantes? Qué cosas que pertenecen únicamente a la cultura afroperuana?
- ¿Qué fechas, fiestas o eventos importantes para los afroperuanos hay?
- ¿Cómo se conserva la cultura afroperuana?
- ¿Dónde, cómo y qué cosas has aprendido sobre la cultura e historia de los afrodescendientes?
- ¿Qué sabes de la historia de tu familia? ¿Quien te la ha contado?
- ¿Qué significa bailar/ ser parte de una agrupación de danza y música para ti?

### **4. Cultura afro en la sociedad peruana**

- ¿Cómo es ser afrodescendiente en el Perú? Para ti, qué significa pertenecer en la minoría de los afroperuanos?
- ¿Cómo es la imagen de la cultura afro en el Perú? ¿Qué se sabe sobre la cultura afroperuana? ¿Qué cosas se reconocen como aportes afros en la cultura peruana?
- ¿Cuál es la posición y papel de los afrodescendientes en la sociedad peruana?
- ¿En qué se dedican los afroperuanos normalmente? ¿Qué oficios/ ocupaciones tienen mayormente (en las provincias/ en la ciudad)?
- ¿Cuáles son las formas de resistencia y visibilización de la cultura afroperuana?
- ¿Qué tipo de movimientos u organizaciones hay? ¿Cuáles son sus objetivos? ¿Qué tipo de actividades tienen? ¿Cuál es la importancia del arte el movimiento afro?

### **5. Danzas y música afroperuanas**

- ¿Cuales se consideran como danzas o ritmos de origen africano?
- ¿Qué sabes de la historia de estas danzas y ritmos? ¿Cómo nacieron? ¿Qué significados o simbología tienen?
- ¿Cuáles son las danzas/ los géneros o temas musicales/ los instrumentos más representativos de la cultura afroperuana?

## **LIITE 2: Haastateltavien esittely**

Kaikkien haastateltavien nimet on muutettu, lukuun ottamatta asiantuntijoita (12–14). Tiedot ajankohtaisia haastatteluhetkellä.

### **1 Ronaldo, Capote**

Ronaldo opiskelee sosiologiaa ja on aktiivisesti mukana järjestötoiminnassa. Hän on ollut mukana perustamassa afroperulaista kulttuurijärjestöä ja tanssiryhmää Capoten kylään. Toimii ryhmän pääkoordinaattorina ja hoitaa yhteyksiä pääkaupungissa toimiviin järjestöihin ja muihin ryhmiin.

### **2 Silvia, Capote**

Esikoululaisten kouluavustajana työskentelevä Silvia toimii samassa järjestössä kuin Ronaldo. Kuuluu afroperulaisia tansseja esittävään tanssiryhmään sekä opettaa tanssia pienemmille harrastajille. Asuu Capotessa vanhempiensa ja kolmen siskonsa kanssa.

### **3 Claudia, Capote**

Claudia on capotelaisen tanssiryhmän tanssija ja järjestöaktiivi. Opiskellut muotisuunnittelua ja työskennellyt kotiapulaisena Limassa, mutta tällä hetkellä asuu Capoten kylässä vanhempiensa luona ja myy valmistamiaan koruja.

### **4 Isabel, Capote**

Capotessa asuva Isabel toimii tanssijana samassa ryhmässä kuin Silvia ja Claudia. Myös Isabelin kaksossisko tanssii ryhmässä. Tietotekniikkaa opiskellut Isabel asuu vanhempiensa kanssa ja auttaa heitä maataloustöissä.

### **5 María, Pícsi**

Maria toimii tanssinopettajana sekä työskentelee Pícsi-Capoten paikallisia käsityöläisiä tukevan järjestön työpajakoordinaattorina. Chiclayon kaupungissa toimivan *Malambo*-tanssiryhmän entinen tanssija.

### **6 Manuel, Chiclayo**

Maatalousyrityksen esimiestehtävistä eläkkeelle jäänyt Manuel on decimista, eli hän lausuu ja kirjoittaa décima-runoja. Hän myös opettaa runonlausuntaa kansallisen kulttuuri-instituutin INC:n (*Instituto Nacional de Cultura*) Lambayequen maakunnan toimipisteessä Chiclayossa ja Zañan peruskoulussa.

## **LIITE 2: Haastateltavien esittely**

### **7 Victoria, Zaña**

Chiclayossa syntynyt, mutta nykyään isovanhempiensa luona Zañaassa asuva peruskoululainen Victoria toimii tanssijana Zañaan 1990-luvun alussa perustetussa tanssiryhmässä, jonka riveissä ollut mukana noin vuoden verran.

### **8 Daniel, Zaña**

Zañaassa asuva ja kotoisin oleva kuvataiteilija Daniel on koulutukseltaan tekninen piirtäjä ja työskentelee freelancerina. Toimii zañaalaisen tanssiryhmän koreografina ja taiteellisena johtajana sekä vastaa ryhmän visuaalisesta ilmeestä.

### **9 Antonio, Lima**

Antonio on limalainen muusikko, säveltäjä ja tunnetun tanssi- ja musiikkiteatteriryhmän musiikillinen johtaja. Työskentelee myös vapaaehtoisena järjestöaktiivina opettaen musiikkia lapsille paikallisen afroperulaisten järjestön taidetyöpajoissa.

### **10 Pedro, Lima**

Ammattitanssija ja tanssinopettaja Pedro on myös kotoisin Limasta. Hän opiskelee mainosalaa ja työskentelee tanssinopettajana tanssikouluissa sekä opettaa tanssia ja cajonin soittoa lapsille erään limalaisen kansalaisjärjestön työpajoissa. Perustanut tanssi- ja perkusioryhmän, joka yhdistelee afroperulaista traditioita moderneihin elementteihin.

### **11 Oswaldo, Lima**

Oswaldo on limalainen ammattitanssija, tanssinopettaja, koreografi, muusikko ja kuvataiteilija. Hän on toiminut tunnettujen afroperulaisten tanssiryhmien koreografina ja tanssijana sekä asunut ja työskennellyt myös Euroopassa. Opettaa tanssia mm. Liman kansantansseihin ja -musiikkiin erikoistuvia ammattilaisia kouluttavassa oppilaitoksessa (*Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas*).

### **12 Rosa Elena ”Chalena” Vásquez, Lima**

Limassa asuva musikologi ja muusikko. Työskentelee Pontificia Universidad Católica:n tanssi- ja musiikkikeskuksessa (*CEMDUC – Centro de Música y Danza de la PUCP*). Tutkinut afroperulaista Danza de Negritos -perinnettä El Carmenin kylässä Chinchassa ja kirjoittanut tutkimuksestaan kirjan *La práctica musical de la población negra en el Perú: la danza de negritos de El Carmen* (1982).

## **LIITE 2: Haastateltavien esittely**

### **13 Luis Rocca Torres, Lima**

Limalainen sosiologi ja historioitsija. Tutkinut afroperulaista *décima*- eli runonlausunta- ja lauluperinnettä Zañassa Pohjois-Perussa sekä perehtynyt erityisesti afroperulaisen ja Andien alueen kulttuurien välisiin suhteisiin. Julkaissut tutkimuksistaan muun muassa kirjan *La Otra Historia, memoria colectiva y canto del pueblo de Zaña* (1985). Ollut myös mukana perustamassa afroperulaisten oikeuksia ajavaa *Movimiento Negro Francisco Congo* -järjestöä sekä toiminut Kansallisen kulttuuri-instituutin INC:n (*Instituto Nacional de Cultura*) Chiclayon toimipisteen johtajana.

### **14 Rafael Santa Cruz, Lima**

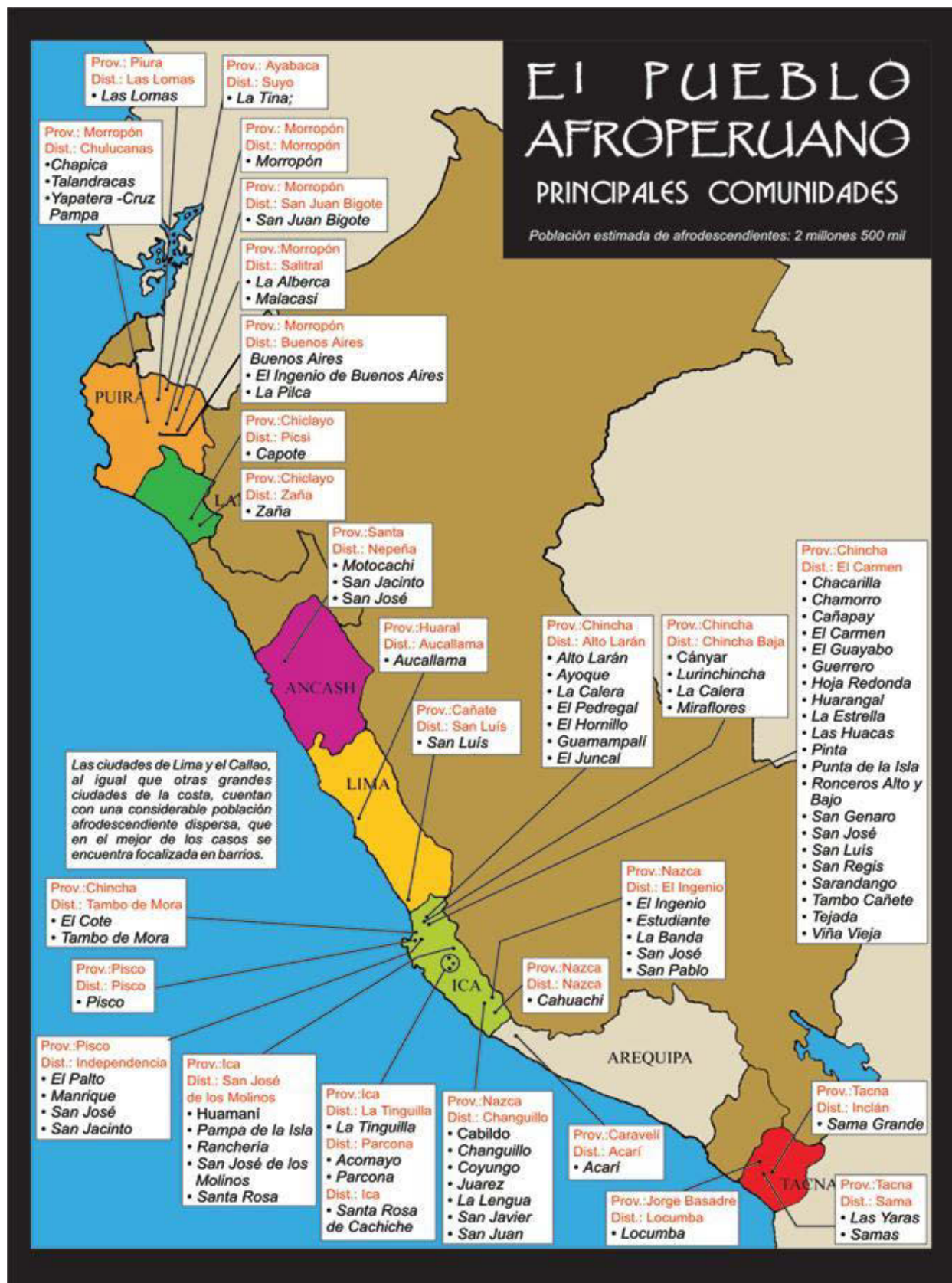
Tunnettuun limalaiseen artistisukuun kuuluva muusikko, näyttelijä ja kirjailija, sekä afroperulaisen musiikkiperinteen tutkija. Victoria ja Nicomedes Santa Cruzin sisarenpoika. Kirjoittanut ensimmäisen perulaisesta cajon-rummusta kertovan kirjan *El Cajón Afroperuano* (2004). Tällä hetkellä tutkii cajonin käyttöä flamencomusiikissa. Limassa vuodesta 2008 järjestettävän cajon-festivaalin (*Festival Internacional de Cajón Peruano*) taiteellinen johtaja.



### LIITE 3: Afroperulainen väestö alueittain.

Lähde: *Cimarrones, comunicación Interétnica Global*.

Saatavilla osoitteesta: <http://www.cimarrones-peru.org/mapa.htm>



#### **LIITE 4: Nettilinkit**

Asociación Puckllay: <http://www.puckllay.org>

ASONEDH (Asociación Negra de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos):  
<http://www.asonedh.com/fichatecnica.php>

CEDET (Centro de Desarrollo Étnico):  
<http://www.cedet.net/> ja <http://www.cedet.unlugar.com>

Centro de Acción Cultural Afroperuano: <http://ceacaperu.lamula.pe/>

Chabuca Granda: <http://www.youtube.com/watch?v=h8T-MbBEpUI>

Cimarrones: <http://www.myspace.com/cimarronesrockafroperuano>

Cimarrones, Comunicación Interétnica Global:  
<http://www.cimarrones-peru.org>

Colectivo Palenke: <http://colectivopalenke.com>

Eva Ayllón: <http://www.evaayllon.net>

Festival Internacional de Cajón Peruano: <http://www.cajonfestival.com>

Hatajos de Negritos de El Carmen, Chíncha:  
<http://www.youtube.com/watch?v=M6Mrv-zWMHw>

La Sarita: <http://www.lasaritaperu.com>

LUNDU, Centro de Estudios y Promoción Afroperuanos:  
<http://www.lundu.org.pe/index.html>

Makungu para el desarrollo <http://perumakungu.blogspot.com/>

Marinera limeña y resbalosa – homenaje a Don Abelardo Vásquez:  
[http://www.youtube.com/watch?v=eZhXMtKzl6s&feature=player\\_embedded#!](http://www.youtube.com/watch?v=eZhXMtKzl6s&feature=player_embedded#!)

Movimiento Negro Francisco Congo: <http://reocities.com/Athens/crete/8530>

Museo Afroperuano: <http://www.museoafroperuano.com>

Negros de Miercoles: <http://www.negrosmiercoles.com.ar>

Novalima: <http://www.novalima.net>

Peña Don Porfirio: <http://www.donporfirioperu.com>

#### **LIITE 4: Nettilinkit**

Perú Negro: <http://perunegro.net>

Perujazz: <http://www.manongomujica.com/english/perujazz.html>

Susana Baca: <http://www.susanabaca.com>

Teatro del Milenio: <http://teatrodelmilenio.com>

Teatro del Ritmo: <http://casaescuelateatrodelritmo.blogspot.com>

## LIITE 5: Décima-runoja ja laulujen sanoja

### “Ritmos negros del Perú” (Nicomedes Santa Cruz)<sup>1</sup>

*Ritmos de la esclavitud  
Contra amarguras y penas.  
Al compás de las cadenas  
Ritmos negros del Perú*

De África llegó mi abuela  
vestida con caracoles,  
la trajeron lo` epañoles  
en un barco carabela.  
La marcaron con candela,  
la carimba fue su cruz.  
Y en América del Sur  
al golpe de sus dolores  
dieron los negros tambores  
*ritmos de la esclavitud*

Por una moneda sola  
la revendieron en Lima  
y en la Hacienda “La Molina”  
sirvió a la gente española.  
Con otros negros de Angola  
ganaron por sus faenas  
zancudos para sus venas  
para dormir duro suelo  
y naíta`e consuelo  
*contra amarguras y penas...*

En la plantación de caña  
nació el triste socavón,  
en el trapiche de ron  
el negro cantó la zaña.  
El machete y la guadaña  
curtió sus manos morenas;  
y los indios con sus quenás  
y el negro con tamborete  
cantaron su triste suerte  
*al compás de las cadenas*

Murieron los negros viejos  
pero entre la caña seca  
se escucha su zamacueca  
y el panalivio muy lejos.  
Y se escuchan los festejos  
que cantó en su juventud.  
De Cañete a Tombuctú,  
De Chancay a Mozambique  
llevan sus claros repiques  
*ritmos negros del Perú*

---

<sup>1</sup> Feldman 2006, 90.

## LIITE 5: Décima-runoja ja laulujen sanoja

### “Cajón” (Nicomedes Santa Cruz)<sup>2</sup>

Tucutum-pá, cum, pá-pá  
Tucutum-pá, cum, pá-pá  
Tucutum-pá, tucutum-pá  
Tucutum-pá, cum, pá-pa

Como Francisco Monserrate  
No ha habido negro ni habrá  
Bajo su piel de chocolate  
Un ritmo atávico late:  
Tucutum-pá, cum pá-pa

Palma y cajón para Bartola,  
Manuel Quintana cantará  
Quiza la copla es española  
Pero el cajón me habla de Angola:  
tucutum-pá, cum pá-pá

Baila Bartola Sancho Dávila,  
Ya tiene el Diablo puesto atrás.  
Mi gente suda y huele a zábila  
Con este ritmo ancestro de África:  
Tucutum-pá, cum pá-pá

África en Cuba es jaladera  
Caliente son, tambor batá  
África en Lima es marinera:  
Tucutum-pá, cum pá-pá

África en la Habana es rumba,  
Es calipso en Trinidad  
África en Brasil: macumba  
Pero de Paita a Locumba  
África es tucutum-pá

Buscan a España en el cajón  
Las “Perricholi” sin Amat  
Y “Felipillos” del folklore  
Niéganle al negro del galpón  
Su tucutum-pá, tucutum-pá

Negar lo negro es cosa vana  
Tan solo un negro tocará  
Mi marinera afroperuana  
Al negro ritmo de jarana  
Tucutum-pá, tucutum-pá

---

<sup>2</sup> Santa Cruz 2006, 102–103.

## LIITE 5: Décima-runoja ja laulujen sanoja

### “Samba malató” (Nicomedes Santa Cruz)<sup>3</sup>

Samba Malató, Landó

Samba Malató, Landó

Samba Malató, Landó

La samba se pasea por la batea, Landó

Samba Malató, Landó

Samba Malató, Landó

Samba Malató, Landó

La samba se menea, pa' que la vean, Landó

Samba Malató, Landó

Samba Malató, Landó

Samba Malató, Landó

La Samba, se pasea pa que la vean, Landó

A la muncurú, a loñá loñá a la recolé, recorequeté

Pabaló linchá, a mutucurú, coñocoloró (coñolocoró)

A la muncurú, a la monichá

A la monichá, eh kírí kírí, oh yo koro ró, a mutucurú

Samba Malató, Landó

Samba Malató, Landó

Samba Malató, Landó

Con sabor, éso, tóma, éso, éso, éso...

Entra Vitíti, así...rico, éso, ajá...

Samba Malató, Landó

Samba Malató, Landó

Samba Malató, Landó

La samba se menea pa' que la vean, Landó

A la mucurú, a loñá loñá a la recolé, recórequete

Pabaló linchá, a mutucurú, coñocoloró (coñolocoró)

A la muncurú, a la monichá

A la recolé, eh kírí kírí, oh yo koro ró, a mutucurú

Samba Malató, Landó

Samba Malató, Landó

Samba Malató, Landó

---

<sup>3</sup> Lando 2006.

## LIITE 5: Décima-runoja ja laulujen sanoja

### El Payandé (Vicente Holguín)<sup>4</sup>

Nací en las playas de Magdalena  
Bajo las sombras de un payandé,  
Como mi madre fue negra esclava  
También la marca, yo la lleve

Ay! suerte maldita llevar cadenas,  
Y ser la esclava, y ser la esclava de un vil señor  
Ay! suerte maldita llevar cadenas  
Y ser la esclava, y ser la esclava de un vil señor

Cuando a las sombras de una palmera,  
Busco esconderme del rudo sol,  
Látigos fieros cruzan mi espalda,  
Y me recuerdan que esclava soy

Ay! suerte maldita llevar cadenas  
Y ser la esclava y ser la esclava de un vil señor.  
Ay! suerte maldita llevar cadenas  
Y ser la esclava y ser la esclava de un vil señor

Si yo supiera coger mi lanza,  
Vengarme airada, de mi señor,  
Con gusto viera yo arder su caza  
Y le arrancara el corazón

Ay! suerte maldita llevar cadenas,  
Y ser la esclava, y ser la esclava de un vil señor.  
Ay! suerte maldita llevar cadenas  
Y ser la esclava, y ser la esclava de un vil señor

---

<sup>4</sup> Mejia 2012, El payandé 2012.

## LIITE 5: Décima-runoja ja laulujen sanoja

### A La Molina no voy más (trad.)<sup>5</sup>

Yuca de San Borja  
samorengue sa  
para ir a saña  
¡ay! qué rico está

A La Molina no voy más  
porque echan azote' sin cesar

La comai' Tomasa  
y el compai' Pascual  
tuvieron treinta hijos  
jesu' que barbaridad,  
que fueron esclavos  
sin su voluntad,  
por temor que'l amo  
los fuera a azota'

Anda, borriquito, anda,  
qué demonio de borrico  
que no quiere camina'  
por culpa de'ste borrico  
el patrón me va a azota'

Y sufrieron tanto  
los pobres negritos  
con el poco come'  
y el mucho trabaja'  
hasta que del cielo  
vino pa' toítos  
don Ramón Castilla  
santa libertad

---

<sup>5</sup> Samuel Márquez ja Francisco Ballesteros ovat koonneet laulun sanat, joiden alkuperä on tuntematon. Kappaleen teki kansainvälisesti tunnetuksi chileläinen laulaja Victor Jara vuonna 1971. (Rendon 2008, Música Criolla 2012.)



LIITE 6: Kuvat



**Kuva 1 Tanssiharjoitukset Zañassa. (Kuva: A. Tuhkunen)**



**Kuva 2 Tanssiharjoitukset Capotessa I. (Kuva: A. Tuhkunen)**



**Kuva 3 Tanssiharjoitukset Capotessa II. (Kuva: A. Tuhkunen)**

LIITE 6: Kuvat



Kuva 4 Nuori cajoninsoittaja. (Kuva: A. Tuhkunen)



Kuva 5 Cajonistin ja tanssijoiden vuoropuhelua harjoituksissa Zañassa.  
(Kuva: A. Tuhkunen)





Kuva 6 Afrodec rasisminvastaisessa kulkueessa Zañassa. (Kuva: A. Tuhkunen)



Kuva 7 Tanssijoita esiintymisasuissaan rasisminvastaisessa kulkueessa. (Kuva: A. Tuhkunen)



Kuva 8 Afroperulaisen kulttuurin museo, Zaña. (Kuva: A. Tuhkunen)



Kuva 9 Despertar-tanssiryhmän tanssijoita Zañaassa. (Kuva: A. Tuhkunen)





Kuva 10 Musiikkiravintola Peña Don Porfirio, Lima. (Kuva: A. Tuhkunen)



Kuva 11 Marinera-tanssijoita Peña Don Porfiriossa. (Kuva: A. Tuhkunen)

LIITE 6: Kuvat



Kuva 12 Festejo I.

(Kuva: <http://www.worldartswest.org/plm/guide/locator/peruvian.shtml>)



Kuva 13 Festejo II.

(Kuva: <http://www.dearteycultura.com/el-festejo/>)





Kuva 14 Festejo valentina -tyyliä Liman Peña Valentinassa 1970-luvulla.  
(Kuva: <http://caneteartenegro.blogspot.com/>)



Kuva 15 Verano Negro -festivaalin ohjelma 2008.



Kuva 16 Festejo-kuningattaren kruunaus Verano Negro -festivaaleilla. (Kuva: A. Tuhkunen)



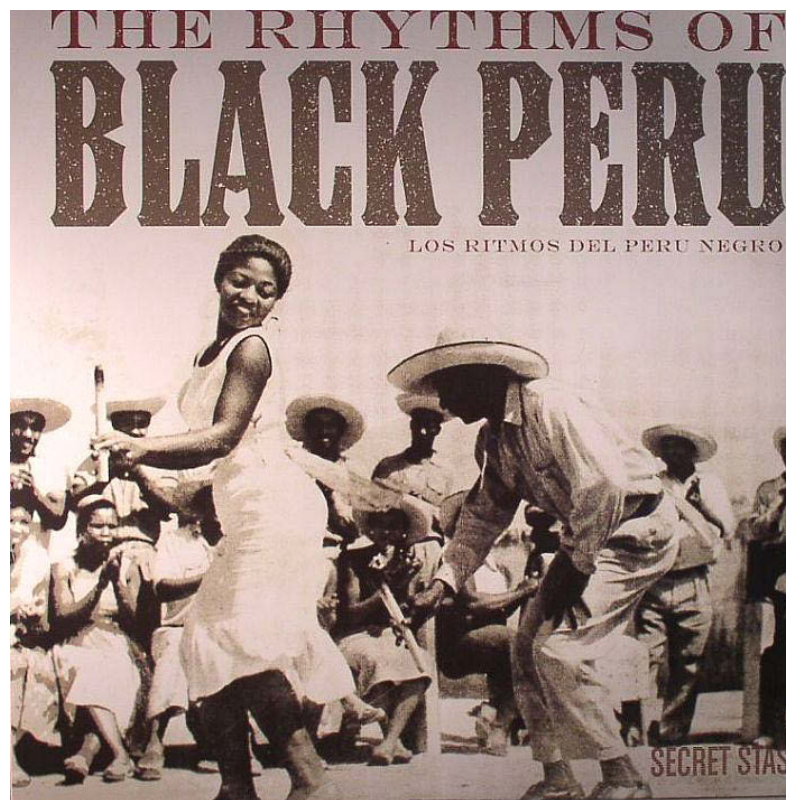
Kuva 17 Lasten ja nuorten festejo-tanssikilpailu Limassa. (Kuva: A. Tuhkunen)





Kuva 18 Alcatraz-tanssi I.

(Kuva: <http://members.virtualtourist.com/m/127e6/187df5/>)



Kuva 19 Alcatraz-tanssi II.

(Kuva: <http://randallfunk.blogspot.com/2011/06/various-rhythms-of-black-peru-los.html>)



Kuva 20 Zamacueca-tanssi nykyversiona.  
(Kuva: <http://www.todaslassangres.com/zamacueca.htm>)



Kuva 21 Zamacueca-tanssi Pancho Fierron kuvaamana v. 1840.  
(Kuva: <http://www.boletindenewyork.com/Pancho%20Fierro%20G%20Lavarello.htm>)





Kuva 22 Marinera nortea -tanssipari näyttävine asuineen.  
(Kuva: <http://www.fortunecity.es/goleadores/hinchadas/76/marinera.htm>)



Kuva 23 Nicomedes Santa Cruzin ryhmä harjoittelemassa marinera limeña -tanssia.  
(Kuva: <http://canteradesonidos.blogspot.com/2007/09/alicia-maguia-genio-y-figura.html>)



Kuva 24 Hatajo de Negritos, El Carmen.  
(Kuva: <http://www.revistaquilombo.com.ar/revistas/56/q56.htm>)



Kuva 25 Afroperulaista zapateo-tanssia viululla säestettynä.  
(Kuva: [http://manuel-acosta-ojeda.blogspot.com/2011\\_04\\_01\\_archive.html](http://manuel-acosta-ojeda.blogspot.com/2011_04_01_archive.html))





Kuva 26 Son de los Diablos -tanssijoita paholaisasuissaan. (Kuva: A. Tuhkunen)



Kuva 27 Carnaval de Magdalena, Lima. (Kuva: A. Tuhkunen)





Kuva 28 Afroperulaisia soittimia: quijada de burro, cajon ja cajita.  
(Kuva: <http://www.dearteycultura.com/el-festejo/>)



Kuva 29 Colectivo Palenke esiintymässä cajon-festivaaleilla Limassa. (Kuva: A. Tuhkunen)



Kuva 30 Kansainvälisen cajon-festivaalin ohjelma/juliste 2008.



Kuva 31 Osallistujat odottamassa *cajoneadan*, cajoninsoittosession alkamista.  
(Kuva: A. Tuhkunen)



LIITE 6: Kuvat

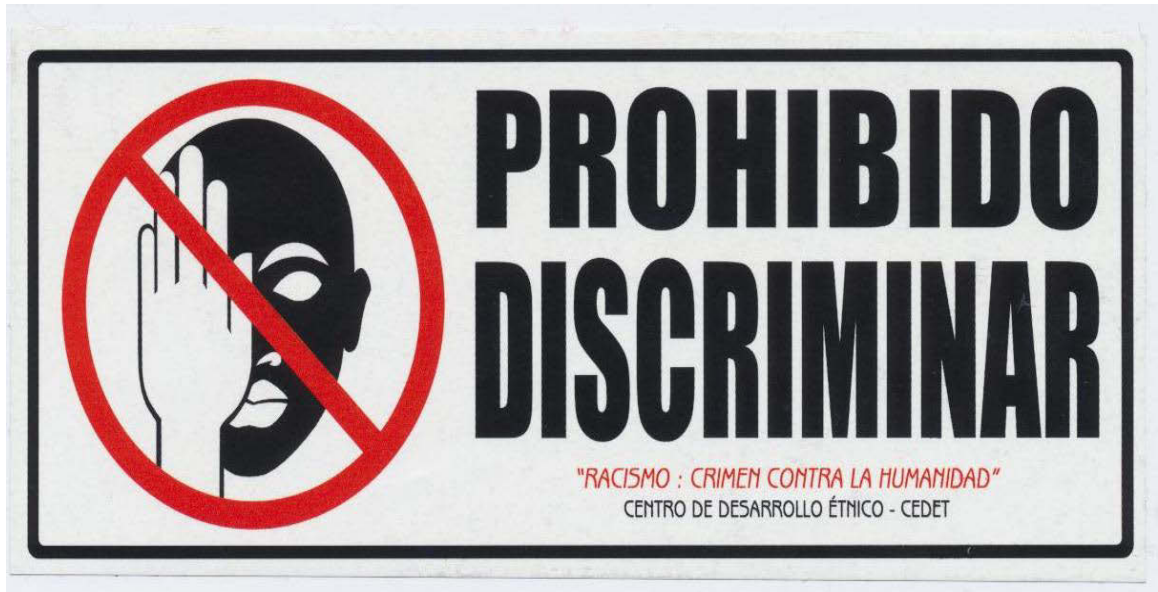


**Kuva 32** Marco Esqueche testaa checo-rumpua Zañassa.  
(Kuva: A. Tuhkunen)



**Kuva 33** Tondero-tanssi.  
(Kuva: <http://wiki.sumaqperu.com/es/Tondero>)





Kuva 34 Centro de Desarrollo Étnico (CEDET) rasisminvastaisen kampanjan materiaalia.

## LIITE 7 Sanasto

**Alcatraz** on tanssi, joka perustuu naisen ja miehen väliseen leikkimieliseen flirttailuun: tanssin aikana mies pyrkii palava kynttilä kädessään sytyttämään tuleen naisen takamukseen kiinnitetyn paperisuikaleen, "*cucuruchon*". Naisen tehtävänä puolestaan on välttää miehen lähestymisyrietykset ja lanteitaan taidokkaasti liikuttamalla väistää palava kynttilä tai sammuttaa se.

**Baile de Negritos** (myös *Danza de Negritos* tai *Hatajo de Negritos*) on afrikkalaisten ja Andien kulttuurien vuorovaikutuksesta syntynyt elävä miesten tanssiperinne, joka Chinchán El Carmenin kylässä liittyy vahvasti uskonnollisiin rituaaleihin, erityisesti El Carmenin neitsyen juhlintaan.

**Cajita** on pieni, kaulaan ripustettava puulaatikko, jota soitetaan lyömällä laatikkoa puupalikalla ja samanaikaisesti laatikon kantta avaamalla ja sulkemalla. Perimätiedon mukaan cajita-soittimeen olisi otettu mallia kirkkoissa almujen keräämiseen tarkoitetusta laatikosta.

**Cajon** (esp. *cajón*) on perulainen laatikkorumpu, joka cajitan ja checon (ks. alla) tavoin on julistettu osaksi maan kansallista kulttuuriperintöä. Puista cajonia soitetaan istumalla sen päällä ja soittamalla käsin laatikon vanerista etukantta, jonka vastakkaisella sivulla on pyöreä aukko.

**Caporales-tanssi** syntyi 1970-luvulla La Pazissa Boliviassa ja on sieltä levinnyt Peruun ja muualle Andien alueelle. Caporales on moderni, urbaani tanssi, joka tyyllittelee perinteisen afrobolivialaisen *La Saya* -tanssin liikekieltä.

**Checo** on suuresta kurpitsasta koverrettu ja kuivatettu ontto lyömäsoitin, jota soitetaan käsin. Etenkin pohjoisen *tondero*- ja *golpe tierra* -rytmejä on perinteisesti soitettu checolla.

**Cimarrón** tarkoittaa itse itsensä vapauttanutta ja paennutta orjaa.

**Criollo** on moniselitteinen käsite, joka Perun kontekstissa viittaa yleisimmin espanjalaisten ja afrikkalaisten kulttuuripiirteiden sekoittumiseen maan rannikkoalueella. Termiä criollo (kreoli) käytetään kyseenalaisesti usein puhuttaessa esim. afroperulaisesta musiikista tai tanssista.

**Danza de Negritos**: ks. *Baile de Negritos*.

**Décima** tarkoittaa espanjalaista kymmenensäkeistä runomittaa, joka sai vahvan jalansijan afrikkalaisten orjien keskuudessa erityisesti Zañassa, Pohjois-Perussa. Nicomedes Santa Cruz (1925–1992) oli Perun tunnetuin *décimista* eli décima-runonlausuja ja kirjailija.

**Festejo** on yksi yleisimmistä afroperulaisista tanssi- ja musiikkityyleistä. Musiikki on nopearytmistä ja tanssin liikekieli kevyttä ja iloista.

## LIITE 7 Sanasto

**Fiesta de El Carmen** on joulukuussa Chinchán El Carmenin kylässä järjestettävä paikallisen suojeluspyhimyksen juhla, johon kuuluu etenkin Baile de Negritos -ryhmien tanssia.

**Golpe tierra** on perinteisesti checo-rummulla säestetty, jo katoamassa ollut mutta viime vuosina uudelleen elvytetty rytmi ja tanssi Pohjois-Perusta.

**Hatajo de Negritos:** ks. *Baile de Negritos*.

**Jarana** tarkoittaa kreolikulttuuriin kuuluvaa illanviettoa tai juhlaa, joka sisältää perinteistä musiikkia, tanssia ja ruokaa. Entisaikoina jaranat tapasivat kestää päiväkausia ja niissä luotiin paljon uutta musiikkia improvisoimalla ja eri tyylejä yhdistelemällä.

**Kilombo** (myös *quilombo*): ks. *palenke*.

**Landó** on festejoa hitaampi ja monimutkaisempi rytmi ja tanssi, jonka arvellaan alun perin kehittyneen, häärituaaleihin liittyneestä hedelmällisyystanssista.

**Las Lavanderas** on Victoria Santa Cruzin luoma, *Samba Malató* -kappaleeseen tehty landó-koreografia, joka edelleen kuuluu monen tanssiryhmän repertoaariin.

**Marinera** on musiikkityyli ja perun kansallistanssi, jonka sanotaan syntyneen afroperulaisen landó- ja zamacueca-tanssien pohjalta. Marineraa tunnetaan koko maassa ja tanssista on eri versioita. Perinteisin *marinera limeña* -perinne on katoamassa, kun taas *marinera norteña* on tullut yhä suositumpaa.

**Memoria ancestral** tarkoittaa esi-isiltä perittyä kehollista muistia. Victoria Santa Cruzin näkemyksen mukaan rytmin ja liikkeen ajatellaan elävän ihmiskehossa ja siirtyvän sukupolvelta toiselle ”kehollisena perimätietona”.

**Morenadas**-tanssit ovat osa Andien kulttuureissa elävää kansanperinnettä, joka on syntynyt afrikkalaisten ja intiaanien vuorovaikutuksesta. Tanssit kuvaavat orjuuden aikaan liittyviä tapahtumia.

**Negritude**-liike syntyi alkujaan ranskankielisten mustien intellektuellien piirissä vastustamaan kolonialistien poliittista, sosiaalista, kulttuurista ja moraalista valtaa. Nykyisin valkoisen länsimaisen kulttuurin vastustukseen viittaava termi on sittemmin yleistynyt kaikkialla afrikkalaisessa diasporassa.

**Pallas**-tanssiryhmät ovat elävää kansanperinnettä Andeilla ja Chinchassa, jossa ne kuuluvat etenkin uskonnolliseen El Carmenin neitsyen juhlaan, kuten miesten *Bailes de Negritos*. Nuorista naisista koostuvat pallas-ryhmien tanssi perustuu zapateo-tyyppiseen askellukseen.

## LIITE 7 Sanasto

**Palenket** (myös *palenque* ja Brasiliassa *kilombo*, *quilombo*) olivat paenneiden orjien perustamia, poliittisesti järjestäytyneitä yhteisöjä, joilla oli omat johtajansa. Yksi kuuluisimmista Limassa sijainneista orjayhteisöistä oli Huachipan palenke, jota johti Piscosta paennut *cimarrón* Francisco Congo.

**Peña** tarkoittaa elävän musiikin ravintolaa (tai illanviettoa), jossa soitetaan ja tanssitaan erityisesti perinteistä kansanmusiikkia. Vásquezin artistisuvun omistama *Peña Don Porfirio* on eräs tunnetuimpia afroperulaisen ja kreolimusiikin keskuksia Limassa.

**Quijada (de burro)** on aasin tai hevosen leukaluusta valmistettu rytmisoitin. Quijadaa soitetaan joko lyömällä leukaluuta kämmenellä tai raapaisemalla löystynyttä hampaistoa puutikulla.

**Son de los diablos** on siirtomaa-ajalla syntynyt, alkujaan katolisen kirkon Corpus Christin juhlintaan kuulunut karnevaalitanssi, jossa orjat esittivät paholaisia. Tanssia säestetään kaulaan ripustettavalla cajita-lyömäsoittimella.

**Verano Negro** on Chinchassa vuosittain järjestettävä afroperulaisen kulttuurin festivaali.

**Zamacueca** on afroperulainen tanssi, jonka pohjalta muun muassa marineran ja monen muun latinalaisamerikkalaisen tanssin sanotaan syntyneen (esim. chileläinen *cueca* ja argentiinalainen *zamba*). Suuri osa nykykoreografioista pohjaa Victoria Santa Cruzin rekonstruoimaan liikemateriaaliin ja tanssiryhmälleen luomiin zamacueca-koreografioihin.

**Zapateo** tarkoittaa jalkojen koputusta tai tahdin polkemista jaloilla. Zapateo on suosittua kaikkialla Latinalaisessa Amerikassa, ja etenkin miesten keskuudessa se on perinteisesti ollut kilpailuhenkinen ajanviete. Afroperulainen zapateo koostuu monimutkaisista koputussarjoista yhdistettynä kehorytmeihin.